

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**

LUCIANA OLIVEIRA VIEIRA

**AUTORREPRESENTAÇÃO DE CINEASTAS NEGRAS**  
**NO CURTA-METRAGEM NACIONAL CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci

SÃO CRISTÓVÃO

2018

LUCIANA OLIVEIRA VIEIRA

**AUTORREPRESENTAÇÃO DE CINEASTAS NEGRAS  
NO CURTA-METRAGEM NACIONAL CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci (orientadora)  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dra. Lilian Cristina Monteiro França  
Universidade Federal de Sergipe

---

Profa. Dra. Alexandra Gouvea Dumas  
Universidade Federal da Bahia

São Cristóvão, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ 2018.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

V658a      Vieira, Luciana Oliveira  
Autorrepresentação de cineastas negras no curta-metragem  
nacional contemporâneo / Luciana Oliveira Vieira ; orientadora  
Maria Beatriz Colucci. – São Cristóvão, 2018.  
139 f. : il.

Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas  
Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2018.

1. Cinema brasileiro – Crítica e interpretação 2. Curta-  
metragem. 3. Diretores e produtores de cinema. 4. Kbelá (Filme). 5.  
*Elekô* (filme). I. Colucci, Maria Beatriz, orient. II. Título.

CDU 791(049.32)(81)

À Malaika, com amor.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que antes de tudo me ensinaram o caminho do saber e investiram em minha educação durante toda uma vida. À minha querida irmã e cúmplice, Juliana Oliveira. Ao meu companheiro, João Brazil, pelo carinho e apoio antes e durante toda essa caminhada. A minha sogra, Márcia Santana, que por vezes me apoiou cuidando de nossa estrela, Malaika.

À minha orientadora Beatriz Colucci, por toda a dedicação e olhar carinhoso sob meu trabalho. À professora Ana Ângela, que me acompanhou desde a graduação nessa trajetória. Aos professores Lilian França, Renata Malta e Renato Izidoro por suas contribuições e atenção a esse trabalho.

As professoras Alexandra Dumas e Aline Sazerdello Vilaça, que me inspiraram e fortaleceram, enquanto mulheres negras ocupando o espaço acadêmico. À professora Janaína Oliveira, que me aconselhou e fortaleceu com o seu conhecimento. À professora Edileuza Penha de Souza que além do conhecimento me apresentou o significado de afeto.

Às amigas Ayalla Anjos, Jéssica Maria Araújo, Taylane Cruz, Lunna Santos e Francesca Barreto, pelo carinho e acolhimento nessa caminhada. Aos amigos Lu Silva, Baruch Blumberg, Renan Sobral, Manoela Veloso e Nah Donato, pelo acolhimento, parceria e debates enriquecedores. À minha amiga querida e guerreira, Marise Urbano, pelo afeto e escuta durante todo esse processo. À Thaty Menezes, amiga querida, que contribuiu em meu entendimento enquanto mulher negra.

Às amigas e cineastas Beatriz Vieirah, Naira Soares e Daiane Rosário, que na militância me fortaleceram e me fortalecem. À Everlane Moraes, amiga e cineasta que me inspira. Às companheiras de luta da Autoorganização de Mulheres Negras Rejane Maria, em especial a amiga querida, Laila Oliveira.

Ao amigo querido, Wendel Salvador, pelas conversas escurecedoras e contribuições. À Aline Lisboa, Aretha Pacheco, Plynio Nava, Yanara Galvão, Wolney Nascimento, Celiene Lima e demais colegas do PPGCINE/UFS pelas contribuições e conversas. À todos os professores do PPGCINE/UFS pelo conhecimento compartilhado.

Às cineastas do Coletivo Mulheres de Pedra, em especial Ana Magalhães, Simone Ricco e Erika Cândido e a cineasta Yasmin Thayná. Gratidão pelo acolhimento e ensinamentos.

À todas as guerreiras que vieram antes de mim e que abriram os caminhos para a minha chegada até aqui. À Dandara, Anastácia, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Marielle Franco. Presente!

É preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade.

(Maria Beatriz Nascimento)

VIEIRA, Luciana Oliveira. **Autorrepresentação de cineastas negras no curta-metragem nacional contemporâneo**. 139 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

## RESUMO

Este trabalho investiga a construção de narrativas de autorrepresentação nos curtas brasileiros contemporâneos realizados por cineastas negras. Argumentamos que tais narrativas afirmam discursos sobre gênero e raça e contestam as representações estereotipadas da mulher e do povo negro feitas, geralmente, pelo cinema brasileiro de grande bilheteria. Para isso, partimos das discussões sobre os conceitos de identidade, diferença e autorrepresentação, propostas pelos Estudos Culturais e por teóricos descoloniais, de modo a problematizar as narrativas de si no cinema contemporâneo. Também nos apoiamos nas teorias do cinema para discutir sobre raça e gênero e os marcos do cinema negro no Brasil, onde se destacam especialmente as construções acerca da mulher negra no cinema de grande bilheteria. Por fim, para atravessar o universo criativo desses filmes, analisamos as narrativas de autorrepresentação e as políticas da coletividade nos curtas-metragens *Kbela* (2015) e *Elekô* (2015), a partir dos procedimentos metodológicos propostos por Francisco Elinaldo Teixeira (2012) e pela abordagem da Teoria dos Cineastas, de Manuela Penafria, André Rui Graça e Eduardo Tulio Baggio (2015).

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro, Curta-metragem contemporâneo, Autorrepresentação, Cineastas negras, *Kbela*, *Elekô*.



VIEIRA, Luciana Oliveira. **Autorrepresentação de cineastas negras no curta-metragem nacional contemporâneo**. 139 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

## ABSTRACT

This work investigates the construction of narratives of self-representation in contemporary Brazilian short films made by black filmmakers. We argue that such narratives affirm discourses about gender and race and challenge the stereotyped representations of women and black people, usually made by Brazilian cinema with a big box office. For this, we start from the discussions about the concepts of identity, difference and self-representation, proposed by Cultural Studies and by decoloniais theorists, in order to problematize the narratives of themselves in contemporary cinema. We also rely on film theories to discuss race and gender and the black-belt milestones in Brazil, where the black women's constructions in the box-office cinema stand out. Finally, to cross the creative universe of these films, we analyze the narratives of self-representation and the politics of the collective in short films *Kbela* (2015) and *Elekô* (2015), based on the methodological procedures proposed by Francisco Elinaldo Teixeira (2012) and approach to the Theory of Filmmakers, by Manuela Penafria, André Rui Graça and Eduardo Tulio Baggio (2015).

Keywords: Brazilian cinema, Contemporary short film, Self-representation, Black filmmakers, *Kbela*, *Elekô*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Parte da equipe de Elekô.....	88
Figura 2 - Cena do episódio 1 da série Fé menina.....	90
Figura 3 - Cenas iniciais de <i>Elekô</i> .....	92
Figura 4 - Simone Ricco em cena.....	93
Figura 5 - Cais do Valongo .....	93
Figura 6 - Sequência da performance Lei do Ventre Livre em <i>Elekô</i> .....	95
Figura 7 - Performance <i>Colheita de sopro</i> na Pequena África.....	96
Figura 8 – “Como pôr pra fora?” .....	97
Figura 9 - Sequência do ritual de celebração em <i>Elekô</i> .....	98
Figura 10 - Cena final do filme Elekô .....	99
Figura 11 - Yasmin Thayná criança e sua avó.....	101
Figura 12 - A cineasta Yasmin Thayná em fase adulta .....	102
Figura 13 - Ato 2 Kbela.....	106
Figura 14 - Bocas falam ofensas racistas.....	107
Figura 15 - A vergonha, a depressão .....	107
Figura 16 - Mulher negra chora por insultos .....	108
Figura 17 - Mulher negra esconde sua imagem.....	108
Figura 18 - Conflito .....	109
Figura 19 - Conflito .....	110
Figura 20 - Sequência do embranquecimento para a negritude.....	110
Figura 21 - Musicista toca teclado de sopro .....	111
Figura 22 - Mulheres negras em ritual de afeto.....	112
Figura 23 - Dandara terá o cabelo cortado .....	113
Figura 24 - Carla Cris corta o cabelo de Dandara .....	114
Figura 25 - Carla Cris cortando o cabelo.....	115
Figura 26 - A câmera desfocada .....	115
Figura 27 - Dandara olha para a câmera e sorri com o resultado da transição.....	116
Figura 28 - Sequência inspirada na performance Bombril de Priscila Rezende .....	116
Figura 29 - Sequência do coroamento .....	117
Figura 30 - A câmera mostra as indumentárias .....	118
Figura 31 - Mulher negra coroada com turbante .....	119
Figura 32 – Guerreira e Rainha mantém olhar fixo para a câmera/espectador .....	119
Figura 33 - Cena em que a montagem utiliza do <i>freezer</i> .....	120
Figura 34 - Ato final: momento de celebração do tornar-se negra.....	121
Figura 35 - A dança do passinho .....	122
Figura 36 - Mulheres negras em formação .....	122

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2. IDENTIDADE, DIFERENÇA E AUTORREPRESENTAÇÃO .....</b>	<b>16</b>
2.1 IMAGENS DE CONTROLE X IDENTIDADES MÚLTIPLAS.....	22
2.2 IMAGEM E REALIDADE: NOÇÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO, DUPLICIDADE E REPRODUÇÃO.....	28
2.3 AUTORREPRESENTAÇÃO: UMA PROPOSTA DE FALAR DE DENTRO .....	33
2.4 LUTA POR AUTORREPRESENTAÇÃO: AS NARRATIVAS DE SI NO CINEMA CONTEMPORÂNEO .....	38
2.4.1 Narrativas de si no cinema brasileiro.....	41
<b>3 CONSTRUÇÕES SOBRE A MULHER NEGRA NO CINEMA .....</b>	<b>45</b>
3.1 TEORIA FEMINISTA DO CINEMA E A REFLEXÃO SOBRE RAÇA E GÊNERO	45
3.2 MARCOS DO CINEMA NEGRO NO BRASIL .....	53
3.2.1 A mulher negra no cinema brasileiro de grande bilheteria.....	58
3.2.2 Os curtas-metragens no cinema brasileiro: um cinema negro no feminino.....	63
3.3 CINEASTAS NEGRAS: PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E POLÍTICAS DA COLETIVIDADE.....	70
<b>4 AUTORREPRESENTAÇÕES DE CINEASTAS NEGRAS NOS CURTAS CONTEMPORÂNEOS: ANÁLISE DOS FILMES KBELA E ELEKÔ .....</b>	<b>74</b>
4.1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS.	74
4.2 KBELA E ELEKÔ: IDENTIDADES E EXPERIÊNCIAS COLETIVAS NO CINEMA NEGRO FEMININO.....	77
4.3 UM MODO ELEKÔ DE PENSAR E FAZER CINEMA.....	84
4.4 KBELA: UM CURTA-METRAGEM QUE RESISTIU PARA EXISTIR.....	101
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
REFERÊNCIAS .....	126
APÊNDICE – QUESTIONÁRIO DAS ENTREVISTAS COM AS CINEASTAS.	134
ANEXO .....	137

## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investiga as narrativas de autorrepresentação em filmes brasileiros contemporâneos<sup>1</sup> feitos por mulheres negras, tomando por objeto de estudo os curtas-metragens *Kbela* (2015), da cineasta Yasmin Thayná e *Elekô* (2015), do Coletivo Mulheres de Pedra. Investigamos como tais realizadoras utilizam procedimentos de autorrepresentação para construir narrativas fílmicas que contestam as representações estereotipadas da mulher e do povo negro, geralmente encontradas no cinema brasileiro de grande bilheteria. Ao refletir sobre o cenário dos últimos oito anos (2010 a 2018) de produções cinematográficas brasileiras dirigidas por mulheres negras, com temáticas relacionadas às questões de raça e gênero, levantamos a hipótese de que cineastas negras utilizam o cinema como meio para a desconstrução de estereótipos e, também como forma de autoafirmação de seu gênero e sua raça, diante do contexto histórico de discriminação racial que a mulher negra vive no Brasil.

A partir de Ella Shoat e Robert Stam (2006), trazemos à tona o pensamento de que as estratégias de autorrepresentação propõem produzir “contranarrativas” para ir de encontro às representações estereotipadas e marginalizadas, a exemplo das mulheres, dos homossexuais e dos negros. Trata-se de uma proposta de “falar de dentro”, “falar por si”, “falar de nós para você e falar de nós para nós” (NICHOLS, 2005, p.172). A discussão de autorrepresentação está diretamente ligada ao conceito de representação que, por sua vez, está ligada às relações de poder, sendo objeto de inúmeras discussões em diferentes campos do conhecimento, como filosofia, sociologia, antropologia, arte e comunicação. Como afirma Tomaz Tadeu da Silva (2014, p. 91), “quem tem o poder de representar possui o poder de definir e determinar a identidade”, desse modo, é por meio da representação que as identidades são construídas. Ou seja, a identidade, assim como a diferença, depende da representação para que possa adquirir sentido.

Sendo a representação uma ferramenta de poder, ou seja, quem possui os meios de construir essas representações possui também o poder de definir identidades. Desta forma, compreendemos que a busca pelo poder de autorrepresentar-se está relacionada à ideia de obter o poder de definir a sua própria identidade, retratar e construir sua própria história. Dessa forma, o processo de autorrepresentação perpassa também pela discussão do poder de

---

<sup>1</sup> Por contemporâneo compreendemos aqui o tempo do qual tratamos os filmes abordados e o cenário em que foram realizados.

fala, por isso dialogamos com alguns teóricos decoloniais, como Djamila Ribeiro, Aníbal Quijano e Maria Lugones. A filósofa brasileira Djamila Ribeiro problematiza a questão do lugar de fala, o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005) apresenta o que chama regime de autorização da fala de povos colonizados e Maria Lugones (2008) nos ajuda a compreender como o processo de colonização na América Latina influenciou a visão de que negros e indígenas (especialmente as mulheres negras e indígenas) eram inferiores ao sujeito branco. Nesse sentido, é preciso mencionar ainda, a contribuição de Lélia Gonzalez, que observa como a “ideologia do branqueamento” reproduzida pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas ideológicos tradicionais, perpetua o mito da superioridade branca, cujo discurso é internalizado pelos negros com a consequente negação da própria raça e cultura (GONZALEZ, 2011).

Ao nos referirmos ao cinema brasileiro, levamos em consideração que a discussão das narrativas de autorrepresentação relaciona-se às políticas de identidades, ao direito à justiça e a busca por melhor representação de grupos ditos minoritários, produções nascidas especialmente nas periferias. Para tanto, apontamos a categoria políticas de autorrepresentação, proposta por Maria Beatriz Colucci (2016), em sua observação acerca de filmes documentários brasileiros produzidos em meados dos anos 2000. Também abordaremos a reflexão de Daniela Zanetti (2008) quanto às produções periféricas e a discussão de Massimo Cavenacci (2015) quanto à ideia de uma transição da “cidade industrial” para a “metrópole comunicacional”, apoiada numa cultura digital que permitiu o surgimento do ato de se autorrepresentar, pela acessibilidade ao digital.

É preciso dizer que o estudo das narrativas de autorrepresentação realizada por cineastas negras brasileiras está diretamente relacionado à minha trajetória de ativismo, enquanto mulher negra atuante nas discussões da imagem do negro no cinema brasileiro; profissional, enquanto cineasta que se posiciona fazendo um cinema que pensa na construção de narrativas que construam uma imagem do negro humanizada, distante dos estereótipos negativos. Relaciona-se, também, com minha trajetória acadêmica, pois atuei como bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica – PIBIC/UFS, cuja linha de pesquisa tratava da autorrepresentação no cinema documental brasileiro, no qual também fui orientada pela professora Dra. Maria Beatriz Colucci. Diante disso, pretendi fazer o percurso desta pesquisa a partir de um olhar de dentro, não podendo me dissociar do objeto estudado por ser parte do universo ao qual se refere esse trabalho.

A relevância no estudo relacionado ao cinema negro pode ser justificada inicialmente por uma produção acadêmica de número expressivo relacionado ao tema. Em uma breve

busca no Banco de Teses da Capes pode-se encontrar dissertações e teses de diferentes universidades do país, com temáticas relacionadas à participação do negro diante e atrás das câmeras. Dentre elas, consideramos importante destacar a tese Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul, do professor Dr. Noel dos Santos Carvalho (USP/2006), que tem sido forte referência no que se refere à pesquisa sobre cinema negro na academia.

No que tange a um cinema realizado por mulheres negras no Brasil, a pesquisa acadêmica mostra-se atual, dado facilmente observável pelos números e datas dos trabalhos encontrados. O que nos leva a pensar que o interesse pelo tema acompanha o crescimento considerável deste cinema nos últimos anos. Neste caso, é importante citar diferentes teses de doutorado em que o cinema de mulheres negras foi objeto. No primeiro, em Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade, de Edileuza Penha de Souza (UNB/2013), a autora propôs uma metodologia de recepção. Sua tese resultou no filme “Mulheres de barro” (2015). No segundo caso, em... “Se eu fosse uma flor...” – o cinema como dispositivo tecnopoético produzindo simbólicos identitários de uma mulher negra, de Júlio Cesar dos Santos (UFG/2014), o autor analisa a representação cinematográfica de uma mulher negra militante a partir do olhar desta.

Para obtenção de informações acerca de outros trabalhos acadêmicos com esta temática em Sergipe, pesquisamos nos bancos de dissertações e teses de programas de pós-graduação na Universidade Federal de Sergipe, e não foi possível encontrar, até o momento, pesquisas cujo objeto seja o cinema de mulheres negras. Nesse sentido, esta pesquisa se faz relevante para que possa haver um registro acadêmico quanto ao cenário de produção audiovisual realizado por mulheres negras dentro e fora do estado de Sergipe.

Ao realizar uma busca no site Mulheres negras no audiovisual brasileiro<sup>2</sup>, foi possível observar 35 diretoras cadastradas com produções atuais. Porém se realizarmos uma breve busca nos festivais e mostras audiovisuais direcionadas a realizadores negros, como exemplo do Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe Zózimo Bulbul<sup>3</sup>, é possível encontrar outros nomes de cineastas negras com produções relevantes nos últimos anos.

No contexto sergipano, a discussão em torno do tema no cenário audiovisual tem se consolidado. Atualmente é possível encontrar mais produções de cineastas negras no estado de Sergipe, entre elas podemos citar Everlane Moraes, Beatriz Vieirah, Luciana Oliveira,

---

<sup>2</sup>Mulheres negras no audiovisual brasileiro. Disponível em: < <http://mulheresnegrasavbr.com/>>  
Acesso em: 20 de setembro de 2016

<sup>3</sup>O Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe Zózimo Bulbul, é um evento idealizado pelo cineasta Zózimo Bulbul. Em 2018 realiza a sua 11ª edição. Para mais informações: <http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/>

Elisa Lemos, Amanda Lemos, Fernanda Almeida, Luciana Andrade, dentre outras. Esse quadro vem aumentando nos últimos três anos, ganhando força a partir das discussões em torno do cinema negro em eventos pontuais e através da EGBE – Mostra de Cinema Negro de Sergipe, que em 2018 realizou a sua 3ª edição.

No que se refere ao incentivo público às produções audiovisuais desenvolvidas por mulheres negras ou pessoas negras de modo geral, após busca, infelizmente não foi possível encontrar leis de incentivo ou políticas públicas no estado de Sergipe para impulsionar essas produções cinematográficas. No cenário nacional, porém, é possível encontrar registros de ofertas de editais para incentivo de produções audiovisuais nos últimos anos: em 2013 e 2014 foram lançados os editais de Curta-afirmativo pelo Ministério da Cultura (MINC), e em 2016 foi lançado o edital Longa-afirmativo, pelo mesmo ministério. Esses dados são importantes para uma reflexão de como essas políticas públicas também podem ter influenciado no crescimento da produção de filmes realizados por diretoras negras.

Faz-se necessário, por fim, justificar as abordagens de informações colhidas por meio de conteúdo da internet neste trabalho. Por estarmos lidando com uma discussão atual no Brasil, ainda predominantemente no interior das rodas do ativismo político racial e de gênero, muitos conteúdos estão sendo apresentados ainda através de plataformas online por meio de vídeos e textos encontrados em sites e redes sociais, sendo notável a influência do desenvolvimento digital na divulgação dessas reflexões.

Especificamente sobre a estrutura deste trabalho, apresentamos, no Capítulo 2, uma reflexão sobre os conceitos de representação, identidade e diferença, através de pensadores dos Estudos Culturais, como Ella Shoat e Robert Stam (2006), Stuart Hall (2014) além de pensadores decoloniais como Djamila Ribeiro (2017), Aníbal Quijano (2005). Abordamos ainda as ideias de Lélia Gonzalez, um feminismo latino americano que discute os estereótipos destinados às mulheres negras.

No terceiro capítulo, apresentamos os principais marcos do cinema negro no Brasil, em um breve histórico, observando a presença e ausência da mulher negra neste cinema nacional de grande bilheteria. Traremos à luz um histórico das representações das mulheres negras no cinema nacional com o intuito de compreender que representações são essas rejeitadas pelo olhar das mulheres negras que fazem cinema no Brasil. Apresentamos, também, uma breve discussão sobre as teorias feministas do cinema, para falar sobre raça, gênero e as narrativas construídas por cineastas negras do cinema contemporâneo brasileiro. Para essa discussão utilizamos como principais referências as contribuições ao tema de pesquisadoras como Laura

Mulvey, com a Teoria Feminista do Cinema e bell hooks<sup>4</sup> com sua proposta de Olhar opositor. Também, refletiremos sobre quem são estas cineastas negras no cenário do cinema independente nacional atualmente e como têm sido realizados esses curtas metragens de autorrepresentação.

Por fim, no Capítulo 4, considerando as abordagens metodológicas propostas por Teixeira (2012), Baggio, Graça e Penafria (2015), realizamos a análise fílmica dos curtas-metragens *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná e *Elekô* (2015) do Coletivo Mulheres de Pedra. Para a análise dos filmes consideramos o pensamento das realizadoras sobre seu processo criativo, suas reflexões sobre o cinema e o audiovisual, especialmente, sobre o cenário independente do qual fazem parte. De forma a entender o universo criativo das cineastas, usamos do método de entrevistas para compreender o modo como elas pensam e constroem suas obras, e como seus discursos estão inseridos em seus filmes. Nesse sentido, nos apoiamos na Teoria dos cineastas, abordagem proposta por Manuela Penafria, André Rui Graça e Eduardo Tulio Baggio (2015).

Além da proposta metodológica citada acima, nos concentraremos também na análise fílmica sugerida por Francisco Elinaldo Teixeira (2012), em seu livro “Cinemas ‘não narrativos’”. Esta forma de análise nos permite compreender, no ato da observação mais minuciosa do filme, na realização de inventários de seus materiais e modos de composição, como essas cineastas utilizam os recursos cinematográficos para construir suas narrativas. O autor propõe dissecar o filme observando-o parte por parte para então compreender o seu processo de criação, a utilização de cada recurso discursivo, suas técnicas, e ao final obter um entendimento do filme como um todo. Esse tipo de procedimento de análise é importante nesta pesquisa para alcançar o objetivo de compreender como o cinema tem sido utilizado por essas cineastas para comunicar discursos afirmativos de raça e gênero.

---

<sup>4</sup> A ativista e pesquisadora assina “bell hooks”, com iniciais minúsculas, pois acredita que o conteúdo o qual discute deve chamar mais atenção que ela mesma.



## 2. IDENTIDADE, DIFERENÇA E AUTORREPRESENTAÇÃO

Para desenvolver uma reflexão acerca das narrativas de autorrepresentação das cineastas negras dentro do contexto do cinema brasileiro, nos apoiaremos inicialmente na discussão sobre os conceitos de identidade, diferença e representação, de acordo com as ideias de alguns autores dos Estudos Culturais. Importante ressaltar, a princípio, que identidade e diferença são conceitos interdependentes, ou seja, eu sou porque o outro não é. É uma afirmação que se dá na base da negação: sou negra, sendo assim, não sou branca. Stuart Hall (2014, p 110) enfatiza a abordagem de Jacques Derrida de que a construção da identidade é constituída a partir de uma hierarquia, no ato da exclusão. Sendo assim, uma identidade é porque o outro não é, e exclui esse outro estabelecendo uma hierarquia binária entre as duas partes, por exemplo, homem/mulher, brancos/negros. A identidade e a diferença são também resultados do ato da criação da linguagem, portanto, criações socioculturais produzidas por nós nas relações culturais e sociais que cultivamos. Nesse sentido, devem ser nomeadas e compreendidas dentro de sistemas discursivos e simbólicos que lhes dão definição (SILVA, 2014, p.76-78).

Ao estabelecer hierarquias, e por estar compreendida dentro de sistemas discursivos, a diferença, assim como a identidade, está diretamente relacionada à ideia de poder. Como explica Silva (2014), identidade e diferença são disputadas e convivem em hierarquias, estando relacionadas a questões mais amplas de poder, para além do simples ato de marcar as diferenças e definir identidades. O que está em jogo são os privilégios sociais. Elas possuem o poder de incluir e excluir, bem como demarcar fronteiras e classificar, mas à medida que demarcam e classificam, elas hierarquizam. Silva (2014, p.83), também através de Jacques Derrida, analisa que o binarismo é neste caso a mais importante forma de classificação, de modo que “as oposições binárias não expressão uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas: em uma oposição binária, um dos termos será sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe a carga negativa”.

Nesse caso, para exemplificar a discussão acima, utilizamos a questão racial e de gênero, que está relacionada ao nosso objeto de estudo neste trabalho. O homem branco, historicamente fixado como norma em oposição às mulheres, negros e homossexuais, esteve na maioria das vezes classificado como o padrão, como a norma, sendo naturalmente o outro o diferente, fora da norma, portanto, desqualificado para ocupar posições de poder. Nesse sentido, ser branco não significa ter uma identidade étnica ou racial, mas é uma metáfora de

poder, como afirmou James Baldwin<sup>5</sup> no filme “Eu Não Sou Seu Negro” (PECK, Raoul, 2016).

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), em discussão sobre a dominação eurocêntrica, feita em Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina, nos informa como a ideia de raça foi construída pelos europeus para consolidar um novo padrão de poder mundial na América Latina, relacionada com um capitalismo colonial/moderno e eurocentrado. Baseado na ideia de uma diferença entre colonizadores e colonizados a partir de uma estrutura biológica de raça, instaurou-se uma relação de poder e inferioridade. Quijano (2005) comenta como essas ideias de raça e identidade social foram estabelecidas como uma categoria mental da modernidade, de um capitalismo eurocentrado, como instrumentos de classificação social básica da população.

A formação de relações sociais fundadas nessa ideia produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. (QUIJANO, 2005, p.117)

Quijano nos fala, assim, sobre como o fator biológico da cor foi um dos aspectos determinantes para essa hierarquização, que tornou povos não brancos inferiores no que diz respeito ao trabalho, ao seu lugar na sociedade, dentre outros fatores (QUIJANO, 2005). Porém, o gênero, além da diferença de raça, também aparece como marca nesse sistema de hierarquias imposta pelos colonizadores aos povos colonizados. No que se refere a posição da mulher negra na pirâmide social e o seu lugar no Brasil, podemos observar a sua posição na base, abaixo do homem e da mulher branca e do homem negro. Ocupando um lugar ainda mais subalterno que o seu irmão negro na sociedade.

A partir do cruzamento do pensamento de Lugones (2008) e Quijano (2005), no que se refere à colonialidade do poder e ao pensamento de feministas interseccionais<sup>6</sup> americanas e

---

<sup>5</sup> Romancista, poeta e crítico afro-americano que lançou reflexões anti-raciais e acompanhou alguns líderes da luta pelos direitos civis nos EUA. É possível encontrar essas suas reflexões documentadas no filme documentário Eu não sou seu negro de Raoul Peck lançado em 2016.

<sup>6</sup> A interseccionalidade no feminismo sugere a intersecção entre diversas opressões, neste caso a preocupação com o recorte não só de gênero, mas também de raça e classe social, para que o feminismo possa atender a todas as mulheres e não somente uma demanda.

do Terceiro Mundo com relação a gênero, raça e colonização, podemos perceber que ambos destacam a situação de subalternidade imposta às mulheres não brancas. Para eles o capitalismo possui gênero e cor, é europeu, branco e heterossexual.

Lugones (2008) observa também que a colonização implantou diferenças de gênero em comunidades onde antes não havia. O colonialismo se depara com muitas comunidades que possuíam naturalmente modelos matriarcais, aceitavam de maneira positiva a homossexualidade como um terceiro gênero, além de visualizar o gênero de maneira igualitária; ou seja, nessas comunidades, o gênero não era o princípio de organização. Ao chegar em terras para a colonização, os colonizadores impuseram sua norma de poder, a qual seria heteronormativa, masculina, cristã e branca, abaixo deles os homens de cor, organização hierárquica pensada, aplicada e sustentada pela determinação de raça seguida do gênero. Lugones (2008) utiliza do exemplo da comunidade Iorubá, no continente africano, através da pensadora Nigeriana Oyéronké Oyewùmi. Essa autora explica que os homens de cor colaboraram para a inferiorização das mulheres de sua comunidade, reconhecendo que muitos homens e mulheres resistiram a essa implantação, mas foram vencidos. Essa condição de raça e gênero foi crucial para a condição de subalternidade e todas as consequências de violência e exploração impostas a essas mulheres não apenas no contexto Iorubá, mas em diversas outras comunidades invadidas pela colonização. Um processo capitalista colonial que se consolidou no decorrer dos séculos. De acordo com Lugones (2008), Oyéronké Oyewùmi argumenta<sup>7</sup>

Para as mulheres, a colonização foi um duplo processo de inferiorização racial e subordinação de gênero. Uma das primeiras conquistas do estado colonial foi a criação de "mulheres" como categoria. Portanto, não é surpreendente que, para o governo colonial, tenha sido inimaginável reconhecer mulheres como líderes entre as pessoas que colonizaram, incluindo os Yorubás... Em um nível, a transformação do poder do estado em poder masculino foi alcançada excluindo mulheres das estruturas estatais. Isso contrastava fortemente com a organização do Estado Yoruba, em que o poder não era determinado pelo gênero. (OYEWÙMI *apud* LUGONES, 2008, p. 88)

Nesse sentido, o processo de colonização estabeleceu não só uma hierarquia de poder por meio da raça, mas também por meio da criação de diferença de gêneros, justificando, desse modo, a exploração de trabalho e violência contra as mulheres negras, lhes negando uma inclusão nas estruturas de Estado. Esse processo consolidou a posição histórica de

---

<sup>7</sup> Ver citação em LUGONES, María. Colonialidad y género. In: Tabula Rasa. Bogotá/Colombia. No 09: 73-101, 2008.

subalternidade imposta às mulheres negras, as colocando na base da pirâmide social, e lhes negando inclusive os privilégios destinados às mulheres brancas, sendo essas julgadas como frágeis e dignas de proteção, enquanto mulheres negras como fortes o suficiente para todo o tipo de trabalho imposto (LUGONES, 2008).

Em trabalho mais atual, no texto “Rumos a um feminismo decolonial” (2014), María Lugones vai informar outro fator determinante no processo de colonização, a dicotomia hierárquica entre humano e não humano, o que para ela seria a dicotomia central da modernidade colonial e que veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres.

Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. Só os civilizados são homens ou mulheres. Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizados/as eram classificados/as como espécies não humanas – como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. (LUGONES, 2014, p. 936).

A informação acima através de Lugones nos apresenta como o processo de colonização se apoia também na marca da civilização<sup>8</sup>, responsável por classificar como civilizados, ou seja, humanos, apenas homens e mulheres brancos, cristãos, burgueses, e definindo como animais selvagens e sexuais africanos e indígenas. Como explica Lugones (2014, p. 938)

É também o processo civilizatório que irá colonizar a memória e a noção de si das pessoas, apagando a identidade e até mesmo a organização social, ecológica e cosmológica, sua relação com a terra e com o espiritual. O processo civilizatório foi responsável pelo apagamento da cultura dos grupos colonizados, afetando sua história.

E como a cristianização também foi determinante no julgamento dos povos colonizados e seus costumes como pecadores, deste modo justificando inúmeras crueldades contra eles. É nesse sentido, do ponto de vista civilizatório e cristão, que mulheres colonizadas e sua sexualidade eram tidas como malignas e foram figuradas em relação a satanás, às vezes possuídas por ele (LUGONES, 2014, p.938).

A maneira sexualizada, demoníaca e animalesca a que as mulheres colonizadas tiveram a sua imagem associada irá influenciar nas representações futuras, nas construções de personagens nos meios culturais, especialmente o qual tratamos aqui, no cinema brasileiro de

---

<sup>8</sup> É também o processo civilizatório que irá colonizar a memória e a noção de si das pessoas, apagando a identidade e até mesmo a organização social, ecológica e cosmológica, sua relação com a terra e com o espiritual. O processo civilizatório foi responsável pelo apagamento da cultura dos grupos colonizados, afetando sua história (LUGONES, 2014, p.938).

grande bilheteria, como vamos ver mais a frente ao tratarmos de estereótipos e sobre a representação da mulher negra no cinema brasileiro.

No Brasil, por muito tempo se sustentou e justificou a imposição de uma imagem subalternizada do povo negro através da construção de uma identidade nacional baseada no mito da “democracia racial”, onde brasileiros, dentro de suas diferenças, viviam em completa harmonia dentro de uma realidade inter-racial, estimulando a integração social de brancos e negros mediante uma mestiçagem. Esse discurso de harmonia entre as raças no Brasil foi amplamente disseminado alcançando a produção cultural, primeiro na literatura, nos romances onde se descreviam diversas referências de pessoas de cores e credos diferentes, depois teatro, cinema e também na televisão.

A potencialidade desse discurso revela-se em nossa produção cultural, tendo sido amplamente divulgada nos romances de Jorge Amado, por exemplo, bem como em diversas adaptações de sua obra para o teatro, televisão e cinema. Na produção do escritor há tipos humanos de várias cores, credos e condições sociais que constantemente se relacionam, se misturam, diluindo e naturalizando os processos de exclusão nas relações de proximidade, ou seja, embora as tensões não deixem de existir, elas ficam submersas em um discurso que, ao enfatizar o caráter festivo, afetuoso e mestiço da cultura brasileira, simultaneamente nega a existência de raças e racismo no país. (FERREIRA, 2016, p. 34)

Nesse contexto, essa maneira de representar a identidade nacional do país serviu para transmitir um ar de paz entre brancos e negros mesmo diante de uma história marcada por opressão e violência contra negros escravizados, uma convivência marcada por uma hierarquia de poder durante séculos. Gomes (2005) explica como a sociedade brasileira, em seu processo histórico, político, social e cultural, e apesar da violência do racismo e da desigualdade racial, construiu um discurso ideológico que implica a existência de uma harmonia racial entre negros e brancos. “Tal discurso consegue desviar o olhar da população e do próprio Estado Brasileiro das atrocidades cometidas contra os africanos escravizados no Brasil e seus descendentes, impedindo-os de agirem de maneira contundente e eficaz na superação do racismo” (GOMES, 2005, p.56). Esse mesmo discurso serviu para que os privilégios de uma parte da população não negra fossem mantidos ao longo do tempo, bem como camuflou situações racistas vivenciadas pelo povo negro. O preconceito racial foi confundindo diversas vezes com preconceito de classe e, deste modo, inibindo reivindicações anti-racistas.

Ao observar essa construção da identidade nacional do Brasil, é possível afirmar que as identidades são construídas dentro e não fora do discurso; são produzidas dentro de contextos históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas (HALL, 2014, p.109-110). É necessário destacar que partimos de uma noção de discurso por meio do pensamento foucaultiano, ou seja, não como um sistema de frases e palavras que geram sentido e significado, mas como uma ferramenta que estrutura um imaginário social, através de sistemas que exercem poder e controle (RIBEIRO, 2017, p. 56).

Apesar da dita harmonia entre raças nas representações dos produtos culturais, homens e mulheres negras foram representados de maneira subalternizada e marginalizada ao longo do tempo. Então, por evocar aqui o conceito de representação é que devemos compreender que ele “atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior”. Isto é, por meio da representação, identidades são construídas e desenvolvem marcações simbólicas, dando sentido as relações e práticas sociais e definindo quem é excluído e quem é incluído (WOODWARD, 2014, p.14).

Deste modo, para as mulheres negras na história das representações das produções culturais no Brasil, o lugar que lhes foi reservado foi aquele que as levou a um processo de invisibilidade e exclusão, através de papéis marcados pela subalternidade, marginalização e hipersexualidade, como prostitutas, escravas, domésticas, mulatas reboletes carnavalescas, em um contexto social de pobreza, como é possível observar em alguns exemplos na literatura, com personagens como a mulata Rita Baiana, do romance “O Cortiço”, de Aluísio de Azevedo. No cinema podemos lembrar de “Xica da Silva”, de Cacá Diegues e da própria Globeleza, personagem da Rede Globo usada como marca do carnaval da emissora.

Portanto, ao longo da história do cinema brasileiro, podemos pensar no histórico das representações relacionadas à mulher negra e ao povo negro no Brasil, e em como a identidade dessa mulher foi determinada a partir de criações de representações que a inferiorizaram e a hipersexualizaram, de maneira essencializada, a partir dos estereótipos. Desta forma, observamos que “a representação se caracteriza pelo poder de marcar, assinalar e classificar um grupo a partir da diferença, esta construída e essencializada pelo estereótipo” (CARDOSO, 2014, p. 975).

Para melhor compreendermos os estereótipos destinados à mulher negra no Brasil, utilizaremos do pensamento da socióloga e ativista negra, Lélia Gonzalez, especialmente com base no texto de Cláudia Pons Cardoso (2014). No Brasil, as reflexões de Lélia Gonzalez foram determinantes para discussão acerca do racismo e do sexismo vivenciado por mulheres negras, enquanto nos EUA, Ângela Davis, no livro “Mulheres, raça e classe” (2016), também

desenvolve estudos com foco em gênero, raça e classe. É a partir das discussões de Gonzalez, relacionadas ao histórico de representações negativas da mulher negra, que refletimos a situação social dessas mulheres ao longo dos anos. De acordo com essa autora, o modo de representação impactou a maneira como estas mulheres foram vistas, tratadas e retratadas, bem como o modo como elas se relacionaram consigo próprias. Já a ausência de representações positivas e/ou plurais, ou, como preferimos, humanizadas, provocou uma espécie de negação do ser negra para essas mulheres, que buscavam referências no que era dito “belo”, ou seja, uma beleza mais próxima de uma imagem europeia de mulher, impedindo aqui uma identificação e provocando uma negação de sua identidade, de sua cor.

## 2.1 IMAGENS DE CONTROLE X IDENTIDADES MÚLTIPLAS

Lélia Gonzalez foi uma das intelectuais e feministas negras que defendeu a importância de um feminismo interseccional, baseado em uma discussão de gênero com recorte de raça e classe, por entender que a trajetória da mulher negra não era igual a das feministas brancas ou do dito feminismo universal. Para ela, a situação da mulher negra no Brasil está relacionada a uma articulação de racismo e sexismo e que essa articulação produzia efeitos violentos particularmente sobre a mulher negra (GONZÁLES *apud* CARDOSO, 2014). Ao abordar a concepção quanto aos estereótipos destinados à mulher negra no Brasil, a socióloga aponta três marcadores simbólicos que são impostos à mulher negra pela sociedade: a mulata, a doméstica e a mãe preta. Não por coincidência são esses os principais marcadores também destinados à mulher negra nas grandes representações midiáticas no Brasil.

Para Lélia Gonzalez, os termos “mulata” e “doméstica” derivam da palavra *mucama*, originada “do quimbundo um kama” que significa “amasia escrava”. Cardoso (2014, p. 975) destaca que no dicionário brasileiro Aurélio, a palavra mulata significa “escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família que por vezes era ama-de-leite”. A autora coloca que a socióloga e ativista, Lélia Gonzalez, vai buscar a origem etimológica da palavra *mucama* para revelar a exploração sofrida pelas mulheres negras no período escravista, situação essa que a história oficial ocultou.

Desta forma, o estereótipo de “doméstica” ainda recebe atualmente as mesmas atribuições do passado escravista: está no cotidiano da casa dos senhores, servindo aos

mesmos e a sua família, está do outro lado da exaltação, ou seja, longe do “endeusamento carnavalesco” da “mulata exportação”. Gonzáles ainda reforça que independentemente da situação social e a profissão que exerce, a mulher negra é vista pela sociedade como empregada doméstica, pronta para servir (GONZALEZ *apud* CARDOSO, 2014, p. 975-76).

O marcador simbólico “mulata” estaria assim relacionado a mestiçagem, fruto das relações entre brancos e negros e também à exploração econômica da “mulata exportação”, imagem essa muito disseminada no período do carnaval, quando a imagem da mulher negra é vendida para o consumo do homem estrangeiro. Robert Stam (2008) em seu *Multiculturalismo Tropical* faz uma análise quanto ao percurso do cinema brasileiro e ao tratamento das questões étnico e raciais. O autor destaca como esse estereótipo foi muito popular nas pornochanchadas dos anos 1970 e lembra como a mulata era vista mais como amante do que como esposa, como na bem conhecida rima, “branca para casar, mulata para transar e negra para trabalhar” (STAM, 2008, p. 460). Em outras palavras, a mulher negra podia escolher entre a exploração sexual e a econômica.

Cardoso (2014, p. 976) lembra que essa invenção da “mulata” “objetifica os negros de um modo geral e as mulheres negras de um modo particular”, de modo que os homens negros identificados como mulatos não irão sofrer a mesma depreciação da mulher negra ao ter as suas aptidões sexuais enaltecidas. Ainda de acordo com o pensamento de Gonzalez, o marcador simbólico da “mãe preta” é aquele pelo qual a sociedade branca da classe média espera da mulher negra resignação e passividade, mesmo diante de situações de violência e opressão. A mãe preta nega o agenciamento das mulheres negras e toda a história de exploração, bem como a sua existência. Esse estereótipo passivo, aceita a opressão e a exploração sem resistência, aceita a sua condição de subalternidade. Porém, Gonzalez pensa a “mãe preta” também como um personagem subversivo, apontando como ela resistiu e contribuiu para a formação cultural do povo brasileiro dentro da casa grande.

Desenvolveu as suas formas de resistência [...] cuja importância foi fundamental na formação dos valores e crenças do nosso povo. Conscientemente ou não, ela passou para o brasileiro branco as categorias das culturas negro-africanas de que era representante. Foi aí que ela africanizou o português falado no Brasil (transformando em ‘pretuguês’), e, conseqüentemente, a cultura brasileira (GONZALEZ *apud* CARDOSO, 2014, p. 976)



Essa observação reflete os meios de resistência diversos encontrados pelas mulheres negras para a sua sobrevivência e a de seus filhos e parentes, subvertendo também a dominação que a objetificava e desumanizava.

Cardoso (2014, p. 456) ainda traz à luz o pensamento de Patrícia Hill Collins quanto aos estereótipos destinados à mulher negra, reconhecidos pela pesquisadora americana como “imagens de controle” que disseminam a imagem da mulher negra de maneira objetificada e desumanizada, deste modo justificando o controle de um grupo dominante sobre o grupo dominado. Esse pensamento se alinha com Stam (2008), que afirma que os estereótipos possuem uma função de controle social, justificando assim, a situação de privilégio e posição de explorador do grupo dominante. Neste caso, uma relação de poder dentro de uma hierarquia social, do homem branco sobre a mulher negra, evidenciando a ideia de racismo e sexismo também colocada por Gonzalez. Como afirma Cardoso (2014, p. 978), “as imagens de controle são designadas para mascarar o racismo, o sexismo, a pobreza e outras injustiças sociais, fazendo-os parecer natural, normal e parte inevitável do cotidiano, sendo, assim, fundamentais para a manutenção das desigualdades sociais”.

Outra observação traçada, é que as imagens de controle servem para justificar a exploração e garantir a subordinação das mulheres negras, além de regular a sexualidade e preservar as opressões de gênero. São os estereótipos ou imagens de controle que tem reforçado o imaginário social com uma imagem negativa de mulher negra, como um ser para a servidão, para o cuidado e para o sexo, fazendo assim, manutenção do lugar de opressão em que vivem na sociedade e preservando o privilégio do branco na pirâmide social.

Apesar das reflexões de Gonzalez com relação aos estereótipos impostos à mulher negra possuir data dos anos de 1980, o Brasil ainda sustenta esse imaginário social por se tratar de uma questão de dominação de raça e gênero ou “racismo e sexismo”, como nomeia a própria ativista, engendrado na estrutura social do país desde a colonização. Essas “imagens de controle” representam o discurso ideológico de como os grupos sociais dominantes tem ainda uma visão escravista, sexista e racista das mulheres negras, determinando como e quando essas mulheres são aceitas pela sociedade ou representadas, sendo excluídas as representações que não se encaixam nessa ideologia.

Ao abordar as representações estereotipadas, Stam (2008, p. 465) alerta para os essencialismos que a leitura das imagens podem nos levar: olhar “os estereótipos de forma redutora é correr o risco de reproduzir o mesmo racismo que se pretende combater”. Isto é, ao mesmo tempo em que imagens negativas da mulher negra alimentam a visão racista de uma sociedade, construir imagens apenas positivas também pode alimentar a ideia de que apenas

mulheres negras de “alma boa” são aceitáveis na sociedade. Então, não se trata de construir apenas representações positivas em detrimento das negativas que já estigmatizam as mulheres negras, mas de construir personagens de identidades múltiplas e que ocupem lugares mais diversos do mesmo modo. Portanto, não se trata apenas de reivindicar imagens positivas para os grupos ditos minoritários<sup>9</sup>, mas reivindicar imagens mais humanizadas e diversas de uma população que representa 54% dos números no Brasil, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)<sup>10</sup>.

Stam (2008) alerta ainda que a ideia de “positivo” é relativa, portanto é necessário se perguntar “para quem seria positivo?”, nos lembrando de que a postura de um negro paciente sempre agradou aos brancos. E que, por outro lado, ao analisar personagens negros no período escravista, como no filme “Ganga Zumba” (1963) de Cacá Diegues, onde pode ser admirável ou “positivo”, enganar, manipular e até assassinar um feitor de escravos e assim defender os seus (STAM, 2008, p. 465). Estereótipos benevolentes do negro, de um ponto de vista “positivo” branco foram retratados durante anos pelos meios midiáticos, pressionando esse grupo social oprimido a manter posturas de uma pessoa “boa”, subserviente, ao invés de pressionar os privilegiados a mudar o sistema opressor.

Nesse sentido, o foco da análise e da contestação dessas personagens, dessas imagens de controle, deve ser a busca por uma representação de identidades humanizadas, que atravessam as fronteiras do bom ou do mal ou de realismo, no sentido de que o real, a verdade, também possui diferentes pontos de vistas ideológicos em seu discurso, como afirma Bakthin<sup>11</sup> em sua teoria quanto à representação artística. Para o autor a consciência humana e a prática artística não entram em contato com a realidade diretamente, mas por meio de canais ideológicos, a exemplo do cinema, da literatura, etc. (SHOAT e STAM, 2006, p. 264).

Para exemplificar essas representações mais humanizadas que positivas ou negativas, destaco aqui as narrativas escritas e produzidas pela roteirista e produtora americana Shonda Rimes<sup>12</sup>, em suas séries de TV “Scandal” e “How to Get Away with Murder”. Ambas as produções retratam personagens negros em diversos lugares de representação, advogados, empregados, senadores, personagens representados dentro de suas contradições humanas, ora

---

<sup>9</sup> Aqui preferimos não utilizar o termo minorias, considerando que os negros ocupam 54% da população do país.

<sup>10</sup> Em 2015 o IBGE divulgou os dados da população brasileira:

<https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm>

<sup>11</sup> Ver comentários de Ella Shoat e Robert Stam (2006) sobre a representação artística em *Crítica à imagem eurocêntrica*, p. 264.

<sup>12</sup> Scandal e Hown To Get Away With Murder são séries exibidas na rede de TV americana ABC.

cometendo atos que seriam considerados do bem, ora cometendo atos que seriam considerados maldosos.

No contexto brasileiro é certo que existe um histórico de reivindicação por parte do movimento anti-racista contestando as representações do negro a partir de imagens negativas, à exemplo do Teatro Experimental do Negro criado por Abdias Nascimento na década de 1940, como resposta a ausência de atores negros em peças teatrais. Além das próprias feministas negras, como a já citada Lélia Gonzalez, que nos anos de 1980 questionou essas representações, desenvolvendo uma análise sobre os principais estereótipos destinados à mulher negra brasileira. Porém, é importante observar que atualmente jovens ativistas negras têm movido as estruturas midiáticas com reivindicações através de articulações nas redes sociais, e ainda que não sejam resultados satisfatórios, é verdade que essas reivindicações têm atingido o *modus operandi* da criação das representações, de maneira bastante tímida na televisão.

No carnaval de 2018, a famosa *Globeleza* atração de carnaval da Rede Globo, uma mulher negra no perfil estereotipado da “mulata exportação”, que antes era vista na TV nua coberta apenas por tinta colorida, apareceu vestida para a surpresa de todos os telespectadores. Um ano antes, em 2016, as ativistas e intelectuais negras Djamila Ribeiro e Stephanie Ribeiro escreveram um manifesto chamado *A Mulata Globeleza* para o blog *#AgoraéQueSãoElas*, do Jornal Folha de São Paulo<sup>13</sup>, questionando o uso da palavra mulata, os critérios para o concurso que escolhe a mulher negra que irá representar a personagem e cobrando representatividade da mulher negra em outros espaços de representação na TV, além de pedir o fim da personagem. Dentre essas e outras falas críticas nas redes sociais, um ano depois a resposta, uma *Globeleza* coberta. Apesar desse avanço, é fato que o problema não se encerra em vestir a personagem e acrescentar elementos diversos da cultura brasileira na performance, como o Maracatu, o Frevo, dentre outras manifestações culturais, para traduzir pluralidade. O problema ainda está na raiz, na estrutura, em explorar o estereótipo de “mulata rebolante” destinado à mulher negra, como afirma a pesquisadora Janaína Oliveira em entrevista para o site *Nexo Jornal* em janeiro de 2017<sup>14</sup>.

Eu acho que na realidade ela não configura uma mudança. Colocar uma mulher negra, ainda dançando, exibindo o corpo, ainda está na mesma chave

<sup>13</sup> Ver matéria com Djamila Ribeiro e Stephanie Ribeiro. Disponível em: <<http://agoraquesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2016/01/29/a-mulata-globeleza-um-manifesto/>> .

<sup>14</sup> Ver texto “A *Globeleza* está vestida” Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/09/A-%E2%80%98Globeleza%E2%80%99-est%C3%A1-vestida.-O-que-isso-significa-para-a-representatividade-das-mulheres-negras>>

travestida de uma pseudo mudança. A meu ver, o problema não é só se ela estar de biquíni ou com pintura corporal, nua. A questão mesmo é o próprio estereótipo da mulher negra como um corpo hipersexualizado. O que deixa a desejar é que aquela personagem [da Globeleza] é que é o problema, na verdade (OLIVEIRA, 2017, S/P)

Outras mudanças foram observadas no decorrer do ano de 2017 na televisão aberta brasileira, como a inserção de uma roteirista negra compondo a equipe de Malhação, seriado jovem que ocupa a grade da Rede Globo há anos, com personagens centrais representados por atores brancos de perfil europeizado. A série trouxe, em 2017, como seu tema principal a diferença, e contou com diversos personagens negros jovens que ocuparam papéis desde a diretoria da escola aos alunos, com um roteiro onde os mesmos não aparecem mais de maneira superficial, em segundo plano, como o “amigo” do protagonista branco ou como a única personagem negra.

A ausência de uma reflexão quanto à construção da representação de personagens negras com identidades mais diversas e humanizadas, ocupa a criação das narrativas das grandes produções cinematográficas no Brasil contemporâneo. Ainda são delegadas as atrizes negras papéis subalternos ou são apenas excluídas dessas produções.

O ‘tornar-se negra’ anuncia um processo social de construção de identidades, de resistência política, pois reside na recusa de se deixar definir pelo olhar do outro e no rompimento com o enbranquecimento; significa a autodefinição, a valorização e a recuperação da história e do legado cultural negro, traduzindo um posicionamento político de estar no mundo para exercer o papel de protagonista de um devir histórico comprometido com o enfrentamento do racismo (CARDOSO, 2014, p.973)

É dentro desse contexto que mulheres negras que passaram por um processo de autoafirmação de sua identidade estão desenvolvendo produções e construindo narrativas com um olhar de quem é de dentro, utilizando da imagem para (re)construir a sua identidade e ao mesmo tempo permitir que outras mulheres negras possam se reconhecer. Como afirma Beatriz Nascimento no documentário “Orí” (1989), de Raquel Gerber<sup>15</sup>.

É preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver zumbi, que pra mim é um herói. (ORÍ, 1989)

---

<sup>15</sup> O documentário faz uma reflexão acerca do movimento negro no Brasil a partir da narração e do pensamento da militante e historiadora Maria Beatriz Nascimento.

Essa reflexão levantada pela historiadora em “Ori” está relacionada ao processo de invisibilidade da história do negro de um ponto de vista que não seja a do vencedor, do colonizador. Está ligada a invisibilidade da história dos heróis negros, por exemplo, como Zumbi dos Palmares, Dandara e outras figuras que tiveram papéis determinantes nas lutas anti-escravistas no passado, e que serviriam de referências humanizadas e positivas para a população negra (FERREIRA, 2012)<sup>16</sup>.

É nesse sentido, que jovens cineastas negras procuram através da câmera construir representações comprometidas com um resgate da cultura negra e de sua história, para ir de encontro com estereótipos e representações racistas do negro no cinema brasileiro, ou seja, rompendo com representações de um ponto de vista eurocêntrico que também contribuía para a sua invisibilidade. Nessa construção elas carregam em suas narrativas um posicionamento, sem dúvidas, político, de luta por representação e (re)construção de sua própria identidade.

## 2.2 IMAGEM E REALIDADE: NOÇÕES SOBRE REPRESENTAÇÃO, DUPLICIDADE E REPRODUÇÃO

Abordar a questão da representação no cinema implica adentrar numa discussão sobre imagem e realidade, para tanto recorremos as reflexões do pesquisador brasileiro Paulo Menezes que revisa os termos de reprodução, representação e duplo no artigo “O cinema documental como representificação” (2004).

Menezes descarta logo de início o termo de reprodução como significativa para o entendimento da relação real e imagem, partindo para o entendimento do conceito de representação, em que contextualiza historicamente o seu conceito desde a Idade Média, quando possuía significado tanto para a imagem quanto para a ideia. Cita São Tomás de Aquino, que compreendia a representação como o que continha a semelhança da coisa (MENEZES, 2004, p. 25).

O autor ainda nos lembra que Michael Foucault em seu livro “As palavras e as coisas” (1981), informa os diversos sentidos que o termo semelhança obteve até o fim do século XVI, sendo elas assimilação, analogia e “por fim a simpatia, que torna as coisas idênticas, que as mistura dissolvendo-as. Nesta acepção de Foucault, a semelhança pode ser vista como uma qualidade comum, na forma de substrato da representação” (MENEZES, 2004, p. 26).

---

<sup>16</sup> Texto “Ori: à procura de uma imagem”, de Ceíça Ferreira. Disponível em: < <https://www.geledes.org.br/ori-a-procura-de-uma-imagem/> >

De acordo com Menezes (2004), Gombrich (1986) afirma que a representação se trata da relação de imagens com outras imagens, para o pensador a passagem de uma imagem para a outra se dá por meio da ideia, ou seja, da “imagem mental”. Neste sentido, a primeira referencia de uma imagem seria uma ideia pré-concebida da coisa e não a coisa que está sendo representada. A passagem das imagens aconteceria por meio de códigos reconhecíveis por quem constrói essa representação, ou como afirma o autor, por vias de um “vocabulário da semelhança” (GOMBRICH *apud* MENEZES, 2004, p. 26).

No Renascimento, Pierre Francastel (1970) apresenta o espaço da representação, o espaço em forma de cubo, o cubo cenográfico que, transforma completamente a disposição dos elementos em uma representação, a partir da introdução do ponto de vista único de observação, que tende a fixar a posição e os lugares de todos os polos do processo de representação – pintor, tela, modelo, observador, nos termos de Foucault. Nesse sentido, a representação é pensada pela mediação do significado da coisa representada e também atribuindo uma ideia de verdade sobre ela, sendo impossível a multiplicidade de olhares sobre essa coisa (MENEZES, 2004, p. 27).

Mesmo essa proposta de significado da representação mantendo um olhar fixo, imóvel, não se pode considera-la como reprodução do real, é possível vê-la apenas como uma pista de como aquele real se constituiria por meio das imagens. Menezes ainda ressalta que não há necessidade de parença com a coisa representada, para pensar a representação não é preciso pensa-la como réplica.

Após abordar os conceitos atribuídos à representação para pensar imagem e realidade, Paulo Menezes nos apresenta o termo duplo como “algo que se coloca no lugar de”. O duplo será associado a um valor ritual, a semelhança física não é o importante, mas sim a ligação entre dois mundos, assumindo uma categoria psicológica. Nas palavras de Menezes (2004, p. 28 - 29),

O duplo é uma é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastado: no momento em que se mostra presente, revela-se como não presente, revela-se como não pertencendo a esse mundo, mas a um mundo inacessível.

O advento da fotografia irá alterar todas as configurações a respeito dos termos apresentados acima entre os séculos XVIII e XIX com a transmutação de significados e a convergência de sentidos. Mas, principalmente o advento da fotografia é que irá cobrar uma semelhança.

O semelhante, por fim, transforma-se no parecido. O que até então não era de forma alguma fundamento das noções de representação e duplo torna-se uma de suas mais indissociáveis características. Ao fim deste processo, confundem-se representação, duplo e reprodução. Esfumam-se os conceitos que outrora constituíram o vocabulário das formas de representação. Esvaziando de suas características rituais, o duplo se transforma em reflexo, e por isso, tenta ser parecido. O duplo finalmente vira, clone, e com isso dissolvem-se as diferenças que outrora separava no campo do saber dos conceitos. (MENEZES, 2004, p. 30)

Nesse sentido, para Menezes, o cinema guarda uma relação com o real diferente da que é exposta pela ideia de duplo, de reprodução e representação, que se fundam na relação ambígua entre imagem e realidade. Nomeia de “coeficiente da realidade” algo que não é real, mas que se coloca no lugar como se o fosse e destaca o pensamento de Morin (1985) e sua “impressão da realidade” para reforçar essa ideia, afirmando que “o cinema utiliza maquinações e astúcias muito mais artificiais que aquela do teatro, mas que enganam a vista com muito mais eficácia, podemos sonhar com esse “realismo” fundado em um logro de algumas formas aparentes” (MORIN *apud* MENEZES, 2004, p.31).

Ainda evoca Bazin (1985) e o seu comentário sobre as alterações sofridas na psicologia da imagem com a fotografia em seu texto A ontologia da imagem fotográfica, onde aponta outro conceito de duplo, diferente do levantado por Morin, apesar de partir dos mesmos pressupostos que este autor. Bazin (1985) afirma que a pintura foi esquartejada com o surgimento da fotografia, sendo dividida entre a expressão de realidades espirituais onde o modelo se encontra transcendido pelo simbolismo das formas e outra que se trataria de um desejo psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Sendo assim, podendo existir independente do ritual.

Apresenta também o pensamento de Merlau-Ponty (1983) e o seu “realismo fundamental” a “impressão da verdade” de Pierre Sorlin (1977) e o “mecanismo da ilusão fílmica” de Pierre Francastel (1983).

Paulo Menezes (2004) se apoia nessas teorias para tratar da realidade tão esperada nos filmes documentais. Com isso, nos lembra de que mesmo o domínio documental está sujeito às encenações, portanto, possuindo também certa dose de ilusão. Adentra na problemática da representação e realidades históricas, nos oferecendo exemplos, como o Triunfo da Vontade (1935) de Leni Riefensthal, filme encomendado pelo governo nazista para enaltecer as suas ações. Deste modo, expõe como o documentário pode validar verdades absolutas contadas

pela história oficial, utilizando de todo o suporte técnico oferecido pela linguagem cinematográfica para a construção de uma realidade.

Se Carrière já nos alertava para as inúmeras “ficções” históricas onde se reconstroem momentos da história oficial que em si mesmos estão repletos de invenções e mentiras, bem como para os momentos em que a própria existência da câmera poderia criar determinadas “encenações”, não podemos nos esquecer, como afirma Barnouw (1983), que data do próprio nascimento do documentário como gênero e do cinema como invenção, a introdução dessas pequenas “licenças poéticas” como formas de se construir um discurso enquanto documentário fílmico. (MENEZES, 2004, p. 35-36)

Com a afirmação de Barnouw, reforça que “junto com as tendências colonialistas, o filme documentário foi infectado com a falsificação”. É nesse sentido, que Paulo Menezes questiona ao pensar a relação entre cinema e sociedade, ou real e imagem no filme etnográfico, o que significariam essas narrativas “inventadas”, encenadas, construídas para o processo de constituição do conhecimento, sobre si e sobre os outros (MENEZES, 2004, p. 36).

O autor reúne mais uma vez as ideias de Walter Benjamin (1986), que defende que a fotografia jamais será uma representação do real, por acreditar que o que ela mostra será sempre diferente do que vimos antes de imprimir na imagem. Francastel alerta que a imagem existe em si, ela existe especialmente em espírito, ela é um ponto de referência na cultura e não um ponto de referência na realidade. Nesse contexto, Menezes (2004, p. 39) “concebe um desvio analítico nas investigações das imagens, que se deslocaria de sua própria realidade como imagem, e de qualquer “real” exterior a ela que lhe serviria de “modelo” ou estímulo, para os valores e as perspectivas que orientam a sua própria constituição como imagem”.

No período Renascentista, Menezes (2004) aponta que o conceito de representação será relacionado à ideia de verdade sobre a coisa e nunca a imagem desta coisa. Reforça que o documentário é um domínio que possui uma visão pronta sobre o assunto que o trata, sendo assim, uma visão que é parcial e que não, o espectador não assiste ao filme sob esses pressupostos.

Relembra que o cinema foi também um meio utilizado no processo da colonização, quando através de Heusch (1962), afirma que cineastas em países coloniais foram levados a tomar o partido da colonização e enviados para países colonizados na atividade antropológica, etnográfica de registrar/investigar o cotidiano dos povos “exóticos”, como a exemplo de Flaherty e o histórico “Nanook, o esquimó” (1922).



Esse cinema é marcado então, por um positivismo, auxiliando na manutenção do social e mantendo a organicidade das sociedades europeias contra as transformações e as revoluções do século XIX.

Menezes (2004) defende que a imagem e a realidade devem ser pensadas a partir de uma relação entre cinema, real e espectador. Reforça que o cinema documental, ainda que já saibamos da possibilidade de inserções ficcionais nesse domínio, o público ainda associa esse cinema ao real e o domínio da ficção a uma construção imaginada do real. Nesse contexto, o autor afirma que,

Um filme não é uma representação do real, pois a representação não se confunde com o próprio real. Não é um duplo do real, pois não tem função ritual de unir dois mundos distintos. Não é reprodução, pois não copia, não “xeroxa” um mundo pretensamente “externo” sem mediações (MENEZES, 2004, p. 44)

Deste modo, eliminando as possibilidades de representação e duplo, o autor propõe que se aplique a ideia de representificação para entender a relação entre cinema, real e espectador,

como algo que não apenas se *torna presente*, mas que também se coloca *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. O filme, visto aqui como filme *em projeção*, é percebido como uma unidade de contrários que permite a construção de sentidos. Sentidos estes que estão na *relação*, e não no filme em si mesmo. O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas (MENEZES, 2004, p. 44)

Pensa o cinema como representificação nos termos de acontecimento concebido por Foucault (1985), como irrupção de singularidade única e aguda, no lugar e no momento da produção, e nos termos de Benjamin, onde não existe linha reta entre passado, presente e futuro, sendo a eternidade não as infindáveis articulações do passado no presente, adquirindo cada vez novos significados. A representificação será então uma experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e exige nossa tomada valorativa, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula (MENEZES, 2004, p. 45).

Menezes irá julgar os filmes documentários, sociológicos e etnográficos, tão mais ficção por serem filmes que velam em seus próprios nomes os valores que estão relacionados aos conceitos e aos sistemas relacionais que são base para as suas construções. E entende que os

filmes sociológicos e etnográficos baseiam seus critérios de legitimação nos estudos acadêmicos e científicos que são locais de constituição de verdades.

### 2.3 AUTORREPRESENTAÇÃO: UMA PROPOSTA DE FALAR DE DENTRO

Se o termo representação, como vimos, relaciona-se diretamente a questão de poder, vemos que o conceito de autorrepresentação tem promovido na contemporaneidade, debates efervescentes acerca do direito de fala. Quem pode falar por quem? E qual poder de falar por si mesmo? Tais discussões refletem questões sobre o que é politicamente correto<sup>17</sup>, atualmente associado às políticas de identidade. Essa reivindicação por uma identidade própria para cada movimento nasce dentro do descentramento do sujeito pós-moderno, e seria o que Hall (2008) nomeia como o quinto descentramento vivenciado por esse sujeito que faz parte do grupo dos “novos movimentos sociais”.

Esses novos movimentos sociais surgem em meados dos anos de 1960, e tornam-se o grande marco da modernidade tardia (HALL, 2008), envolvendo reivindicações por uma representação de si para o outro e para si, especialmente por gays e lésbicas, as mulheres com as diversas vertentes do feminismo (feminismo branco, interserccional), as lutas raciais, dentre outros grupos que batalham por voz própria. É dentro desse contexto que se pode observar uma mudança nas estruturas de representação, isto é, quando esses grupos começam a se posicionar para assumir o seu lugar de fala.

Nesse sentido, Shoat e Stam (2006) apontam as tensões em torno da discussão de quem pode falar o que e por quem, ao abordar os riscos de uma reivindicação simplista e do isolacionismo étnico, em que por um lado apenas uma etnia poderá falar sobre ela e, por outro lado, o risco de uma apropriação simplista, onde é possível a autorização de que qualquer pessoa que se aproxime por um tempo de uma comunidade possa representá-la. Nessa luta travada entre quem pode ou não falar, aqueles que sempre possuíram o direito de fala são tensionados com a possibilidade da perda do privilégio, enquanto os desprovidos deste poder tentam reafirmar o direito de fala. A autora feminista e pós-colonialista, Gayatri Spivak (2010), em seu texto “Pode o subalterno falar?”, também levanta uma discussão crítica em torno do termo representação. Ao analisar os sentidos que a palavra traz em sua versão alemã, *Vertretung*, que significa “falar por” e *Darstellung* “re-presentar”, isto é, a representação tanto

---

<sup>17</sup> Sobre esse assunto ver abordagem de SHOAT; STAM quanto ao termo em *Crítica à imagem eurocêntrica* (p. 441).

em um sentido como em outro se trata de um ato de fala em que supostamente um fala e outro escuta. Para a autora, essa troca não ocorre para o subalterno, pois esse, privado de agenciamento não pode falar, ou seja, a autorrepresentação não se efetiva pelo fato do subalterno não ser ouvido.

Uma das grandes indagações então é exatamente sobre o não-subalterno. Dentro de um contexto histórico de privilégios e dominação pode o não-subalterno escutar? Essa é uma questão que tem sido pautada frequentemente na contemporaneidade em meio às discussões ativistas raciais. Jota Mombaça (2017)<sup>18</sup>, performer, ativista e pesquisador, em sua reflexão quanto ao “problema de escuta” no momento político atual que vivenciamos, levanta a discussão a respeito não apenas do problema da escuta, mas também de autorização da fala.

Aquele texto clássico da Spivak “Pode o subalterno falar?”, em que o gesto performático da Spivak é mobilizar essa pergunta para oferecer uma resposta radical que é “não, o subalterno não pode falar”. O que não significa que o corpo inscrito pelos efeitos de subalternidade, ele sim pode articular um discurso, ele sim pode emitir uma voz e emitir som, o que ele não pode é ser escutado ou lido. Tem uma frase e que é a citação da Spivak que ela diz : “o subalterno não pode ser escutado ou lido” e isso direciona o problema da fala para o lugar da escuta. Então, embora a resposta da Spivak seja “não, o subalterno não pode falar”, seria mais preciso e mais contundente politicamente dizer, e talvez esse seja o momento político em que é permitido redirecionar essa pergunta e redirecionar essa resposta e dizer: “sim, o subalterno pode falar, mas não, o dominante não pode escutar o que o subalterno fala” (MOMBAÇA, 2017, S/P)

Mombaça (2017) traz essa reflexão para abordar um silenciamento vivenciado por grupos historicamente marcados pela violência colonial. Ele comenta como uma epistemologia baseada em referências da branquitude colonialista, que historicamente tem sido responsável pelo regime da autorização, vem acompanhada em meio às discussões sobre o direito da fala por perguntas como: “Então eu não posso falar de racismo por que eu sou branco? Então eu não posso falar de colonialismo por que sou europeu?”. Indagações como essas são recorrentes em debates que são tensionados pela marcação de posições políticas de privilégio e historicamente dominantes. Se nos baseamos na psicologia racial pautada por Franz Fanon (2008) e Achille Mbembe (2001), podemos crer que o que causa essa tensão é o medo que passa o racista de vivenciar a inversão da história, ou seja, de que o seu direito de fala seja negado, e que toda a violência sofrida pelos povos escravizados seja aplicada a eles.

---

<sup>18</sup> Acessar aqui vídeo da reflexão do Jota Mombaça quanto ao problema de escuta e regime de autorização: <https://www.facebook.com/jeferson.isaac/videos/1565383996857643/>

Grada Kilomba (2016) em seu texto “A máscara”, nos exemplifica esse medo com o objeto que pode ser considerado símbolo para essa discussão da fala. Esse objeto é a famosa máscara que foi utilizada pelos colonizadores nos escravos africanos para proibi-los a fala. Essa máscara, que cobre apenas a boca, aparece nas principais imagens de representação da escrava Anastácia<sup>19</sup>.

A máscara vedando a boca do sujeito Negro impede-o (a) de revelar as verdades das quais o mestre *branco* quer “se desviar”, “manter à distância” nas margens, invisíveis e “quietas”. Por assim dizer, este método protege o sujeito *branco* de reconhecer o conhecimento do ‘Outro’. (KILOMBA, 2016, p.177).

Mombaça (2017) ainda aborda em sua reflexão o que denomina regime de autorização, isto é, segundo ele, esse regime de autorização foi o que legitimou a autoridade das vozes eurocêntricas ao longo da história. Nesse caso as discussões em torno do direito de fala tensiona o medo de que esse regime se reverta.

O sujeito do Ocidente, eurocêntrico, foi quem historicamente construiu os sistemas epistêmicos que autorizam ou desautorizam os discursos. Foram eles que construíram e definiram o que seria a verdade, e por meio desses sistemas ou categorias legitimaram e deslegitimaram vozes, as reconhecendo como conhecimento ou experiência, validando-as ou não. Podemos aqui destacar esses sistemas ou categorias, como o que Michel Foucault (1979) chamou de aparelhos, que seriam eles aparelhos da educação, políticos ou econômicos, como a universidade e os meios de comunicação, por exemplo, que serviram e servem para legitimar uma “verdade” que está diretamente ligada as questões de poder e está formatada pelo discurso científico, sendo “produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação)”, além de objeto de debate político e de confronto social (FOUCAULT, 1979).

Nesse sentido, a partir de um ponto de vista pós-colonialista, o intelectual palestino, Edward Said (2006), em suas reflexões acerca do orientalismo<sup>20</sup>, exemplifica essa construção através da colonização dos franceses sob a liderança de Napoleão Bonaparte ao Egito em

<sup>19</sup> Anástacia não possui uma história oficial. Alguns relatos dizem que ela foi uma princesa real Kimbundo nascida em Angola e foi sequestrada e levada para o Brasil e escravizada por uma família portuguesa. Outros contam que ela foi uma princesa Nagô/Yorubá que foi capturada por traficantes de escravos e trazidas para o Brasil. Outros relatos afirmam que ela pode ter nascido na Bahia. Anastácia foi o nome que recebeu como escrava. Para ler mais consultar o artigo *Á máscara* de Grada Kilomba (2016).

<sup>20</sup> Edward Said levanta uma discussão acerca do Oriente como construção, em seu livro *Orientalismo: uma invenção do ocidente*. Sua reflexão aborda como a imagem da população do Oriente Médio foi associada a representações negativas e como esse olhar foi construído dentro de um contexto cultural e político.

1798. Napoleão invade o Egito com seus soldados e também cientistas, navegadores, biólogos, arquitetos, filologistas, historiadores, pintores, com a missão de estudar o território egípcio em diversos aspectos e produzir uma pesquisa que não era direcionada para o povo egípcio e sim aos europeus.

[...] nos admiramos primeiramente é com o enorme volume de textos produzidos, coleções enormes de livros. E tudo o que estava escrito, era sobre o poder e prestígio de um conquistador europeu que ‘conduz e ajuda’ os egípcios, o que estes não pode fazer pelos franceses. Não era considerado possível que os egípcios façam pesquisas sobre a França. Para produzir conhecimento você precisava estar lá e ver o conhecimento de forma científica, o que os nativos não podiam ver (SAID, 2006 - entrevista)<sup>21</sup>

Em meio a essa tensão muito atual, retornamos com Shoat e Stam (2006) que informam que não se deve pedir perdão eterno pelos crimes cometidos por ancestrais remotos, mas que é um crime ignorar os benefícios conquistados por séculos e séculos, especialmente quando esses benefícios “alimentam” situações contemporâneas de divisão de privilégios. Os autores falam de uma “refiliação” desses sujeitos privilegiados para que estejam aliados e comprometidos na luta contra o racismo (SHOAT e STAM, 2006, p.449-50). É nesse sentido que os autores propõem, através de Charlotte Bunch, o que ela nomeia de “coalizões de uma pessoa”.

Ou seja, uma situação na qual não apenas os negros, mas também os brancos discutissem questões sobre racismo, na qual homens e mulheres falassem sobre questões de gênero, na qual heterossexuais lutassem contra a homofobia, e assim por diante. Seria o caso não de falar ‘no lugar de’, mas ‘em relação a’, dentro de coalizões intercomunais forjadas em esforços conjuntos. (SHOAT e STAM, 2006, p. 452-53)

Ambos propõem o ideal das lutas por representações, mas que perpassa por uma questão muito profunda de marcação de poder e manutenção de privilégios predominantemente reforçada por homens brancos heterossexuais, que por muito tempo determinaram o que seria ou não uma verdade. Encontrar esse caminho onde as questões da representação, do poder falar não por, mas sobre, “falar ao lado” ou junto, é um desafio que tem muito mais a ver com desapego de privilégios políticos, econômicos e sociais, que a simples pergunta angustiante de que não se pode falar de colonialismo porque sou branco.

---

<sup>21</sup> SAID, E. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=W5R2uOoj9K8> > . Acesso em: 06 de outubro de 2017.

Em suas discussões a respeito do lugar de fala, a filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2017) nos chama a atenção para a fala do subalterno e problematiza que o subalterno não possui direito a voz por ocupar uma posição em que sua humanidade não é reconhecida, ou como bem coloca a filósofa, parafraseando Judith Butler<sup>22</sup>, aqueles que fazem parte da categoria “daqueles que não importam”, portanto, não possuem direito a voz (RIBEIRO, 2017, p. 74). No entanto, Ribeiro (2017) chama a atenção para o risco dessa fala se essa for reconhecida como uma declaração absoluta.

Para as duas pensadoras, pensar esse lugar como impossível de transcender é legitimar a norma colonizadora, pois atribuiria poder absoluto ao discurso dominante branco e masculino. Collins acredita que validar esse discurso como absoluto significaria também acreditar que grupos oprimidos só podem se identificar com o discurso dominante e nunca serem capazes de pensar suas próprias condições de opressão a que são submetidos (RIBEIRO, 2017, p. 74)

Nesse contexto, é importante reconhecer que apesar de um discurso hegemônico dominante muito forte, existem grupos resistindo para quebrar o silêncio imposto aos seus e ir de encontro a esse discurso de poder e seus mecanismos. Assim, concordamos com Ribeiro (2017) que ao trazer à tona as ideias de Patrícia Hill Collins, afirma que as mulheres negras ao utilizarem a auto definição como uma estratégia contra esse discurso dominante e colonial dá um passo de extrema importância para desafiar essas estruturas.

Colocá-las num lugar de quem nunca rompe o silêncio, mesmo com todos os limites impostos estruturalmente, seria confina-las na mesma lógica que vem se combatendo? Seria confina-las num beco sem saída, sem qualquer possibilidade de transcendência. Os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias. Spivak, entretanto, se posiciona de forma a criticar a romantização dos sujeitos que resistem. (RIBEIRO, 2017, p. 75)

Portanto, é importante reconhecer a resistência por parte de mulheres negras através do cinema para a construção dessas narrativas de si, a partir de um olhar que vem de dentro e que busca a autorrepresentação. Mesmo sabendo do caráter construtivo e potencialmente ficcional dessas representações, é determinante poder falar por si e não mais ser definida através do olhar do Outro. Pensando especificamente nessas narrativas no cinema, um instrumento que dissemina discursos por excelência, produzir contranarrativas que recontem

---

<sup>22</sup> A filósofa é conhecida por sua discussão acerca de identidades de gênero. Um de seus livros mais conhecidos no Brasil é Problemas de gênero: feminismo e subversão (1990).

“verdades não autorizadas” pelo discurso hegemônico são formas de estabelecer outro ponto de vista com relação a sua história e de sua comunidade.

## 2.4 LUTA POR AUTORREPRESENTAÇÃO: AS NARRATIVAS DE SI NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Buscaremos aqui relacionar essa discussão acerca do direito de fala às produções do cinema, um assunto que perpassa a ideia de luta pelo poder de representar a si mesmo, construir imagens e narrativas de si, que neste texto iremos nos referir como “narrativas de autorrepresentação”. Sendo assim, a seguir levantaremos algumas abordagens quanto a essas narrativas e suas relações com questões que partem do pessoal para o político.

A ideia de um cinema voltado para o “eu” aparece em meados do século XX e possui nomenclaturas diversas, a depender do campo de estudos e dos autores a abordarem o tema. Portanto, conhecemos aqui algumas de suas nomenclaturas como: cinema subjetivo, autobiografia, autorretrato, “cineastas do Eu”<sup>23</sup> ou ainda autoficção, este último termo advindo da literatura. Na verdade, esses conceitos podem ser usados para definir os filmes em primeira pessoa, que elaboram escritas ou narrativas de si ou autoetnografias<sup>24</sup> e tem configurações específicas, que estão a exigir análises próprias.

Francisco Elinaldo Teixeira (2015), em “O ensaio no cinema”, apresenta o ensaio fílmico como um quarto domínio cinematográfico, que se diferencia das ficções, dos documentários e dos filmes experimentais. Também Timothy Corrigan (2012) fala sobre a especificidade do filme-ensaio, que corresponderia sinteticamente a três dimensões: a da subjetividade se manifesta a partir de uma experiência que se torna pública e se transforma em pensamento. Ou seja, seria a manifestação de um cinema pensamento, como já definiu anteriormente Jean-Luc Godard.

Apesar de nomenclaturas diferentes para tipos de filmes voltados para o “eu”, é preciso pontuar brevemente suas diferenças e o que há em comum. Esses modos de pensar e produzir narrativas do “eu” possuem certamente base na literatura, como é possível observar a partir de Raymond Bellour citado por Teixeira (2012) concordando com Michael Renov (2014). Com a morte do sujeito moderno, antes com uma identidade definida a partir de uma tradição, determinada logo em seu nascimento a partir de herança familiar, o sujeito pós-

<sup>23</sup> Termo utilizado por Júlio Bezerra (2007) em seu texto “Nós sujeitos autobiográficos: uma história de narradores, romancistas e ‘cineastas do Eu’” In: **Revista Contracampo/PPGCOM-UFF**, 2007. Disponível em: < <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/400/198> > Acesso em: 13 de setembro de 2017.

<sup>24</sup> Termo abordado por Catherine Russell (2011) em Autoetnografía viajes del yo.

moderno surge com identidade fragmentada, fluída, e com a necessidade de falar por si, narrar a si mesmo. Segundo Teixeira (2012), Raymond Bellour aponta em seu ensaio “Auto-retratos”, que é a partir dos anos de 1970 que se começa a discutir um cinema subjetivo e autobiográfico, e que o sujeito da contemporaneidade irá se aproximar do cinema para construir narrativas próprias, voltadas para o “eu”. (BELLOUR *apud* TEIXEIRA, 2012, p. 265).

Nesse sentido, ainda acompanhando o raciocínio de Bellour através de Teixeira (2012), é possível observar que as nomenclaturas citadas para a nomeação de uma escrita do “eu” possuem especificidades distintas, de modo que o autorretrato, categoria destacada pelo autor, é reconhecida pelo mesmo como um cinema íntimo, do pessoal e privado, relacionado a amigos e familiares.

Ao nos aproximarmos de termos como autorrepresentação e autoetnografia e o cinema ensaio, é possível fazer a leitura de uma narrativa que parte do cineasta, mas que não se encerra nele mesmo. As temáticas levantadas por esses tipos de narrativas partem do pessoal e transcendem para além deles, alcançando o coletivo. Podendo aqui nos remeter a abordagem feminista de que o pessoal é político, como aponta Catherine Russell (2011),

A autobiografia torna-se etnográfica quando o cineasta ou o videógrafo entende sua história pessoal envolvida nas principais formações sociais e processos históricos. A identidade não é mais um “I” transcendental ou essencial que é revelado, mas um “encenação da subjetividade”, uma representação de si mesmo como uma performance. Na politização do pessoal, as identidades são muitas vezes interpretadas no meio de vários discursos culturais, sejam eles étnicos, nacionais, sexuais, raciais e / ou baseados em classes. O sujeito “na história” torna-se desestabilizado e incoerente, um local de pressões discursivas e articulações (RUSSELL, 2011, S/P).<sup>25</sup>

É, pois, uma narrativa que está diretamente relacionada ao sujeito da pós-modernidade, de identidades fluídas e multiculturais. Sujeitos esses que através do cinema levantam questões a respeito de si, transformando, por vezes, essas memórias íntimas em coletivas, fortalecendo assim, discussões historicamente e politicamente mais amplas. Como também aponta Renov (2014, p. 47) que, ao tratar de filmes em primeira pessoa, diz que o autobiográfico engloba e é flexionado pelo político, “com isso, não quero dizer que autobiografia e política estão sempre ou inevitavelmente ligadas. Mas me oponho à alegação

---

<sup>25</sup> Ver citação in: RUSSELL, C. “Autoetnografia: Viajes del Yo”. In: Revista La Fuga. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/dossier/interiores/10/> Acesso em: 25 de maio de 2017



de que a autobiografia é, por definição, autoabsorta e solipsista, fora da conjuntura, incapaz de englobar ou elucidar o campo social”.

Para Renov (2014), a autobiografia irá se apresentar em diversas formas, como modo confessional, etnografia doméstica<sup>26</sup> e em forma de ensaio. Ele entende que a autoconstrução não se mantém fora das relações sociais, isso ocorrerá apenas com muito esforço por parte de quem se propõe a essa autoconstrução. Ver também o espaço dessas identidades fluídas, múltiplas e conflitantes cercadas pela política.

No cinema documentário, essas narrativas de si tomam forma, especialmente no chamado documentário performático, bem marcado em meados dos anos de 1980 em diante, como nos aponta Bill Nichols (2005). De acordo com esse autor, o modo documental enfatiza a experiência autoral em dimensões mais subjetivas e afetivas, a experiência e a memória são destaques nessa forma documental, trazendo narrativas menos convencionais e representações mais subjetivas (NICHOLS, 2005, p.169-170).

É a partir desse modo documental que podemos observar diversos exemplos de filmes que se apresentam partindo do pessoal para o político, estimulando uma discussão mais ampla, para além de inquietações internas. É o caso de *“Tongues Untied”* (1989), de Marlon Riggs, que trata da experiência pessoal do diretor e ativista, poeta e performer, em que este relata o que é ser um homem negro e homossexual nos EUA, transcendendo e alcançando o coletivo desse grupo identitário ao qual pertencia. É importante ressaltar a aproximação desse modo performático com o já dito sobre o ensaio fílmico, pela ênfase no processo e pela relação com o experimental.

Nessa perspectiva, é possível observar a estreita ligação dessas narrativas de autorrepresentação não só ao que se refere às experiências pessoais de quem filma, mas também um diálogo com a experiência de um coletivo maior, de um grupo no qual quem narra vai se identificar.

Levando em consideração que o cinema é também uma indústria com uma lógica mercadológica e comercial, uma arte capturada pelo capitalismo colonial/moderno e eurocentrado – esse padrão de poder mundial apresentado por Aníbal Quijano (2005)<sup>27</sup> – e transformada em produto ideológico, há certamente o privilégio de algumas narrativas de grupos dominantes os seus valores, em detrimento de outras. Assim como a história foi escrita

---

<sup>26</sup> Etnografia doméstica segundo Michael Renov (2014, p. 42) “A etnografia doméstica é um modo de prática autobiográfica que une o autoquestionamento à preocupação da etnografia de documentar a vida dos outros, em particular, membros da família que servem como espelho ou contraste do eu. Devido aos laços de parentesco, sujeito e objeto estão atados um ao outro. O resultado é um autorretrato refratado através de um outro familiar”

<sup>27</sup> Ver discussão em QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina (2005).

e definida nos livros pelos colonizadores, por um ponto de vista eurocentrado, no cinema de grande alcance de público, no cinema dito comercial, o processo se repete, especialmente na grande indústria hollywoodiana, onde etnias foram retratadas como violentas, selvagens e exóticas, em uma indústria que foi modelo narrativo para o cinema comercial de outras nacionalidades, a exemplo do Brasil.

O antropólogo cultural Massimo Canevacci (2015) chama a atenção para a um processo de transição de uma “cidade industrial” marcada pela produtividade toyotista, conflitos dicotômicos de classe, hegemônica, para o que ele chama de “metrópole comunicacional”, caracterizada por subjetividades fluídas e uma cultura digital. Segundo o autor, a cultura digital será responsável pelas mudanças na “divisão comunicacional do trabalho”<sup>28</sup> entre quem é narrado e quem narra. É nesse sentido que Canevacci (2015, p. 16) afirma que a ideia de autorrepresentação surge quando

as pessoas querem se representar, e não mais ser representadas. E, de qualquer lugar do mundo, elas têm os meios tecnológicos e condições culturais para fazer isso, para nunca mais conceder a um terceiro o direito de representá-las. Isso vem do desejo de cada um exprimir, de narrar sua própria história. Entra em cena, assim, a crítica ao status de ‘quem tem o poder de representar quem’.

Portando, finda a ideia de que alguns grupos não possuem o direito de se representar. O sujeito, antes objeto representado, passa a protagonizar e construir suas próprias narrativas provocando uma crise de representação em um período culturalmente digital, onde a acessibilidade aos meios que permitem a representação é possível. Rompe-se, assim, com a ideia de binarismos e dicotomias, promovendo pluralidades e diversidades identitárias. Nesse sentido, a seguir iremos destacar a presença de narrativas de autorrepresentação no cinema brasileiro, como se apresentam, e filmes que são possíveis exemplos dessas narrativas de si ligadas também a um contexto político e social.

#### **2.4.1 Narrativas de si no cinema brasileiro**

No Brasil, a experiência com essas narrativas de si está diretamente ligada ao barateamento e acessibilidade de equipamentos digitais em meados dos anos 2000. Porém, é

---

<sup>28</sup> O autor utiliza um termo inspirado no conceito em Marx de “divisão social do trabalho”.

preciso ressaltar que na década de 1970, quando Zózimo Bulbul<sup>29</sup> aproveitou restos de película do filme *Compasso de espera* (1973) para dirigir e encenar seu primeiro curta-metragem, escrito por ele, “Alma no Olho” (1974), em que contava a sua história, mas também a de outros afro-brasileiros, o cineasta estava já construindo uma narrativa de si no cinema.

É certo, contudo, que a grande leva de filmes voltados para o “eu” e que também dialoga com uma questão mais política, aparece em meados dos anos 2000 no Brasil, não só pelo barateamento e acessibilidade aos equipamentos digitais, como também pelos diversos cursos de capacitação audiovisual que foram surgindo especialmente nas periferias pelo país a fora, a exemplo dos Pontos de Cultura e os Núcleos de Produção Digital, criados no governo de Luís Inácio Lula da Silva. Além desses espaços criados pelo governo, outras instituições como Organizações não governamentais, as ONG’s e projetos como o Vídeo nas Aldeias, a Central Única de Favelas (Cufa), as próprias cotas universitárias, que foi resultado da histórica luta do movimento negro<sup>30</sup> no Brasil pelo acesso à educação, permitiram a entrada de jovens da periferia e negros em cursos de cinema e audiovisual.

Essas experiências permitiram que pessoas, principalmente jovens de diversas idades tivessem acesso ao conhecimento do fazer audiovisual, bem como a familiarização e o domínio de equipamentos. Cursos de audiovisual oferecidos por esses espaços, além da formação de nível superior, foram responsáveis pela provocação de novos olhares, de novos pontos de vistas, vindo de grupos sociais que antes não possuíam o domínio dos meios utilizados para a construção das representações, sendo antes representados pelo olhar do outro, e a partir do contato com o saber audiovisual puderam iniciar um processo de autorrepresentação e produção de suas próprias narrativas.

Deste modo, vamos obter notícias dessas novas narrativas dentro de um espaço periférico, narrativas também conhecidas como cinema de periferia ou “cinema de quebrada” (ZANETTI, 2008). Essas novas narrativas ou contranarrativas aparecem para lutar por uma representação desligada do estereótipo negativo, disseminado quanto ao que é habitar em uma favela, em uma comunidade periférica. Ao reescrever essas histórias, a partir de um olhar de

---

<sup>29</sup> Zózimo Bulbul foi ator e diretor de cinema. Participou como ator de filmes do Cinema Novo e tornou-se pioneiro ao assumir as câmeras para falar da história do negro no Brasil a partir de um olhar de um homem negro. O seu filme “Alma no Olho” (1972), inaugura assim o cinema negro no Brasil.

<sup>30</sup> A pesquisadora Cláudia Cristina de Borba Barros comenta que “os movimentos sociais que estiveram empenhados em discutir sobre a importância das ações afirmativas e políticas de cotas não são novos. Em 1930 grupos sociais negros reivindicavam escolas públicas para garantir a educação à população negra. Nas décadas de 40 e 50, depois do término da ditadura militar, novamente o movimento negro colocou a educação como prioridade em sua pauta de reivindicações. Durante as décadas de 60 e 70 lutavam pelo acesso à educação e propunham que esta fosse anti-racista” (BARROS, 2016, p.7).

dentro, reivindica-se o controle de sua própria representação e o poder de mostrar outro lado do que é ser um morador dessas comunidades, valorizando o espaço e a sua cultura com a proposta de desassociar a periferia da imagem estigmatizada disseminada em novelas e filmes comerciais de que viver na periferia não é um “problema”.

Uma dimensão dessa “luta por autorrepresentação” surge a partir de vídeos produzidos sob a forma de discurso da valorização dos espaços da periferia, da favela, do morro. Tal valorização emerge da fala de certos personagens (reais ou ficcionais) que, como moradores (ou frequentadores) de territórios periféricos, valorizam suas raízes, seus vínculos afetivos com o lugar, as atividades do cotidiano de trabalho e de lazer, etc. Há um discurso que busca tornar legítimo o fato de se viver na periferia, algo que é visto como um problema, às vezes como uma tragédia urbana da “contemporaneidade”. (ZANETTI, 2008, p.08)

Zanetti (2008), em seu texto cita produções como “Rap, o canto da Ceilândia” (2005), do cineasta brasileiro, Adirley Queiroz, que é morador da Ceilândia e produzido pelo Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (Forcine). O filme trata do movimento hip-hop da comunidade a partir das vozes de quatro rappers que pertencem ao lugar. O cineasta assume a câmera para apresentar a cultura hip hop produzida em sua comunidade, a partir de seu olhar e da voz de outros artistas locais. Outro filme produzido dentro desse contexto, a partir de um olhar de dentro é “O Campim”, realizado pela Clandestino Filmes e pelo projeto Cinema Nosso que surge em 2000 após o processo de seleção de elenco para o filme “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, com a proposta de [...] “promover o acesso de jovens das classes sociais mais populares às ferramentas da produção audiovisual, por meio de aulas práticas e teóricas”<sup>31</sup>. Além desses filmes, diversas outras produções foram realizadas dentro desse contexto, e circularam em festivais específicos que serviram de janelas para essas produções independentes e periféricas como Visões Periféricas e o Cine Cufa, ambos criados no estado do Rio de Janeiro.

Colucci (2016) ao investigar as narrativas de autorrepresentação realizadas no Brasil em meados dos anos 2000 para cá, analisa e divide essas narrativas em duas categorias: Em nome de si, em nome do pai e da família, categoria diretamente ligada ao universo familiar, em forma de documentários de busca<sup>32</sup>. E a categoria de Políticas de autorrepresentação em que esses filmes demonstram um engajamento social, “ênfatizando os dispositivos criados para construção e/ou montagem” (COLUCCI, 2016, p. 03). Dentro dessa categoria, Colucci (2016) irá apontar o filme “Luto como mãe” (2010) como forte exemplo de uma narrativa

<sup>31</sup> Informações sobre o projeto Cinema Nosso podem ser encontrada no site: <http://www.cinemanosso.org.br>

<sup>32</sup> Termo definido por Jean Claude Bernardet.

autorrepresentativa e engajada. O filme reúne depoimentos de mulheres que perderam os filhos para a violência policial e a luta para encontrar justiça. Elas mesmas se filmam e captam os seus depoimentos e narram a sua busca por justiça. O compilado de depoimentos é reunido e montado junto com as mães pelo diretor Luís Carlos Nascimento, fundador do projeto Nós do morro, que passaria a se chamar Escola de Audiovisual Cinema Nosso. O diretor se aproxima da narrativa das mães também pela perda também de um ente querido, sem respostas da justiça. Seu tio policial militar foi morto em 1968 e desde então a família convive com a dor de não ter respostas.

As narrativas de autorrepresentação continuam presentes no audiovisual brasileiro. Em um momento de fortes discussões acerca de identidades raciais e de gênero, o cinema se apresenta como forte aliado da luta por autorrepresentação. No próximo capítulo abordaremos o tema sob a perspectiva do cinema realizado por cineastas negras no Brasil, apresentando como essas narrativas de autorrepresentação estão sendo construídas como meio de afirmar raça e gênero.

### 3 CONSTRUÇÕES SOBRE A MULHER NEGRA NO CINEMA

Neste capítulo apresentamos uma discussão acerca das reflexões de pensadoras feministas quanto à representação da mulher no cinema. Trazemos à luz a discussão proposta por Laura Mulvey (1983) e as críticas feitas com base na psicanálise, sobre a problemática das representações de mulheres não brancas e lésbicas. Para tanto, por meio dos estudos de Ceiza Ferreira (2016), acessamos o pensamento de outras pensadoras feministas, como Jane Gaines, Tania Medleski, Lola Young e Mary Anne Doane, que questionam o estudo do cinema feminista que centraliza sua discussão no olhar masculino e patriarcal, levantando uma nova possibilidade de estudo através do contexto histórico e social em que estão inseridas as mulheres negras.

Dando continuidade, com base no pensamento da autora e ativista americana, bell hooks, refletimos a sua proposta de olhar opositor da espectadora negra diante da invisibilidade e da estereotipia dos personagens de mulheres negras nas telas de cinema. Em seguida, abordamos brevemente os marcos do cinema negro brasileiro, destacando as representações da mulher negra na história do cinema de grande bilheteria. Também discutiremos como as mulheres negras, ao longo do tempo, foram representadas a partir de um olhar heteronormativo branco que lhes destinou representações estereotipadas e subalternizadas atravessadas pela raça e o gênero.

Por fim, traçamos um panorama do cenário das produções contemporâneas de curtas-metragens realizados por cineastas negras no Brasil. E a partir da reflexão sobre aos incentivos e políticas públicas, discutimos como eles contribuem para que essas produções, cada vez mais, ganhem força além das janelas exibidoras, como canais eficientes para a distribuição desses filmes.

#### 3.1 TEORIA FEMINISTA DO CINEMA E A REFLEXÃO SOBRE RAÇA E GÊNERO

É certo que a Teoria Feminista do Cinema trouxe enorme contribuição para o estudo da construção de personagens femininas nas narrativas clássicas cinematográficas. Um dos alertas mais importantes foi o levantado pela pesquisadora britânica Laura Mulvey na década de 1970 com seu texto “Prazer visual e cinema narrativo”, em que questionou o modo como às mulheres eram representadas no cinema dominante, sob a perspectiva de um olhar patriarcal, resumindo a mulher a um objeto a ser visto.

A teoria desenvolvida por Mulvey nos possibilitou inclusive, pensar em uma resposta para essas narrativas, um cinema alternativo, já que à época, nos anos 1970, ela mencionava a importância dos avanços tecnológicos, fazendo referência a câmeras como a 16mm que possibilitava um cinema que não necessitava de tantos custos como as grandes produções dos anos de ouro de Hollywood (dos anos 1930 a 1950). Neste sentido, Mulvey (1983, p. 439) propunha um cinema alternativo radical politicamente e esteticamente, para ir de encontro às narrativas clássicas, questionar o sistema patriarcal dominante e subverter com contranarrativas as representações da mulher criadas sob a ótica patriarcal. Através da psicanálise a pesquisadora questionou o modo objetificado como a mulher era representada no cinema dominante hollywoodiano, para tanto utilizou a psicanálise como fio condutor para analisar e apresentar o modo como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema (MULVEY, 1983, p. 437).

A teórica feminista compreende que para o sistema patriarcal a mulher já é entendida como vítima, como um indivíduo passivo. Por meio do complexo de Édipo, Sigmund Freud explica como o cinema vai reforçar essa ideia através das construções de personagens nas narrativas clássicas. Pela lógica falocêntrica a mulher é passiva por ser castrada, por não possuir o falo e por isso torna-se significante do masculino/ativo.

É por meio da castração que a mulher é destinada para duas únicas funções: a falta e a plenitude maternal. E assim, a mulher só existirá como significante masculino, ou seja, apenas como portadora e não produtora de significados.

Sumarizando rapidamente: a função da mulher na formação do inconsciente patriarcal é dupla: ela simboliza a ameaça da castração pela ausência real de um pênis e, em consequência, introduz seu filho na ordem simbólica. Uma vez que tal função é satisfeita, termina aí o seu significado no processo, não permanecendo no mundo da lei e da linguagem exceto enquanto memória que oscila entre a plenitude maternal e a falta (MULVEY, 1983, p. 438)

Neste sentido, Mulvey informa que o cinema pode oferecer alguns prazeres, sendo um deles o voyeurismo ou escopofilia, ato que segundo Freud torna as pessoas objetos, ao mantê-las fixas sob o seu olhar fixo, curioso e controlador. Relaciona essa condição com os espectadores que assistem a um filme onde a sala escura e as condições de projeção favorecem o voyeurismo, ou seja, o ato de ver sem ser visto. Essa posição é para Mulvey ativa. Enquanto o ato do prazer em ser visto é destinado ao feminino, o exibicionismo, como um ato passivo. Esse processo explica como os personagens masculinos são inscritos nas narrativas em uma posição de condutor, o centro, um personagem positivo que envolverá de

tal modo o espectador que o levará a se identificar com ele e não com a personagem feminina/passiva. O homem apoderado do olhar e como o sujeito da ação é quem conduzirá o espectador a se identificar com o protagonista masculino/ativo e sua posição de poder. Essa identificação permitirá que o espectador também possua a personagem feminina, percebida como imagem erótica tanto para as figuras masculinas da narrativa, quanto para o espectador que a observa na sala escura do cinema (FERREIRA, 2016, p. 60).

Porém, ainda que a mulher possa ser possuída por essa interação de olhares em ambos os lados da tela, a sua imagem ainda representa a falta do falo, e deste modo, pode provocar a ansiedade da castração. Para evitar essa ameaça, o inconsciente masculino desenvolve duas saídas, como afirma Mulvey (1983, p. 447),

O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do *film noir*); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star feminina*).

Essas duas saídas trazem uma espécie de tranquilidade ao olhar masculino, primeiro controlando a personagem por meio da culpa, submetendo à punição ou mesmo ao perdão. Ou por meio da construção do fetiche dessas personagens, através da beleza, criando musas, divas. A primeira saída necessita de uma narrativa com começo, meio e fim, ou seja, uma linearidade para que possa ser, pois o perdão dependerá de diversos acontecimentos durante a narrativa. Já o fetiche poderá ocorrer na não linearidade por só depender do olhar para acontecer. Finalizando o seu texto, a teórica feminista expõe ainda que existem três séries de olhares diferentes associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico; o da plateia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. O cinema narrativo vai considerar o terceiro olhar, na intenção consciente de ocultar a presença da câmera e impedir a consciência distanciada da plateia. (MULVEY, p.452, 1983)

Apesar de toda a importante contribuição que Laura Mulvey trouxe para a discussão da Teoria Feminista do Cinema, a sua linha de pesquisa pela via da psicanálise para a análise crítica a narrativa clássica do cinema sofreu críticas necessárias por centrar o seu trabalho no



olhar masculino, o que desencadeou na exclusão das representações de mulheres não brancas e a questão da sexualidade no cinema.

Através da discussão abordada pela pesquisadora tocantinense, Ceiza Ferreira (2016), em sua tese defendida na Universidade de Brasília (UNB), “Mulheres negras e (in)visibilidade imaginárias sobre a intersecção de raça e gênero no cinema”, é possível entender as críticas as limitações da teoria de Laura Mulvey levantadas por outras pesquisadoras feministas brancas e não brancas e principalmente as feministas negras. As críticas apontam que a teoria de Mulvey estava centrada nas ideologias freudianas que impediam o destaque para a subjetividade feminina, deste modo não haveria possibilidade de redirecionamento do olhar masculino pelas mulheres enquanto personagens e nem enquanto espectadoras ao encaixá-las em padrões masculinos. Mesmo revendo a sua teoria e reconhecendo o destaque sobre o olhar masculino e acrescentando a questão do melodrama e as mulheres do público<sup>33</sup>, o trabalho de Mulvey permaneceu a partir da psicanálise, o que continuou impedindo um deslocamento para entender a imagem de outras subjetividades femininas como as mulheres não brancas e lésbicas (FERREIRA, 2016, p. 62).

Neste sentido, acompanhando o discurso e entendimento de algumas pesquisadoras feministas em suas críticas com relação à limitação freudiana para analisar a construção de personagens femininas no cinema, acreditamos na necessidade de um recorte de raça, além do gênero (e também sexual, porém, neste trabalho centramos na questão racial), ou seja, numa intersecção para a leitura da linguagem cinematográfica e, por meio deste, entender a condição de invisibilidade e negação da feminilidade nas representações das mulheres negras no cinema dominante.

Ferreira (2016) apresenta algumas pensadoras da Teoria Feminista do Cinema como Jane Gaines, que acredita que o caminho para o entendimento do privilégio branco e as relações do olhar no cinema está no discurso histórico e sociocultural da escravidão e das relações raciais. É preciso compreender o modo como as mulheres negras foram vistas e tratadas historicamente, esse fator é determinante no modo como se dá a invisibilidade e os estereótipos destinados a mulher negra no cinema de narrativa clássica. Para o regime escravocrata a mulher negra não era uma mulher, não era digna de proteção e não possuía as características do que era considerado padrão de feminilidade, essas características pertenciam à mulher branca. Neste sentido, a mulher negra está destinada ao “paradoxo do não ser”, conceito de Tania Modleski que significa dizer que enquanto a mulher branca está para

---

<sup>33</sup> Para mais informações sobre essas novas reflexões de Laura Mulvey é possível acessar o texto Os dois lados da câmera de Ann Kaplan (1995) onde a autora aborda essas novas considerações de Mulvey.

significante do homem branco, a mulher negra é o seu significante, enquanto sexualidade ou do seu corpo maternal, representando um dos estereótipos mais explorados da mulher negra no cinema, a *Mammy* (FERREIRA, 2016, p. 66).

A partir dos estudos de Modleski, Ferreira (2016, p. 67) nos apresenta algumas formas estereotipadas de como as mulheres negras foram representadas no cinema, utilizando algumas personagens da atriz afro americana Whoopi Goldberg, que já vivenciou personagens que representam o pensamento patriarcal e colonizador da imagem da mulher negra. Cita a personagem da babá Clara em “O coração de Clara” (Robert Mulligan, 1988), onde a atriz Whoopi Goldberg (Clara) possui uma relação próxima com o menino branco, em que no cartaz de divulgação é possível ver o quanto a narrativa traz intenções libidinosas atreladas a esta relação. A autora também identifica personagens masculinizados, com trejeitos que a confunde facilmente com uma travesti, como no filme “*Jumping Jack Flash*” (1986). Ou seja, ainda que a mulher branca seja apresentada em um lugar de estereótipo, diante de um olhar patriarcal, a mulher negra é apresentada de maneira marginalizada por não ser entendida como uma mulher, não ocupa o lugar que representa a beleza, o desejo, é o oposto, sendo nem mesmo vista como mulher, considerando o seu lugar de ausência de feminilidade.

O pensamento da mulher negra no paradoxo do não lugar, também é observado por Mary Anne Doane, quando percebe que a mulher negra não é categorizada como “mulher”, posto que essa categoria é destinada de uma maneira geral a mulher branca e também está fora da categoria “negros”, geralmente destinada aos homens negros.” Observa também, o modo como o corpo da mulher negra foi hipersexualizado sob o olhar do homem branco europeu, quando em suas bizarras observações científicas sobre os corpos das mulheres negras, à exemplo de Sara Bartman<sup>34</sup>, a Vênus Hotentote que teve o seu corpo exposto publicamente, exotizado e erotizado, por possuir nádegas e genitália protuberantes. Além desse tipo de ação ter naturalizado o modo como as mulheres negras eram vistas, como amantes e prostitutas, também foi determinante para a contribuição de sua representação mais tarde nas narrativas do cinema clássico (FERREIRA, 2016, p. 69-70). Toda essa contextualização é importante para compreender os caminhos para um recorte interseccional da Teoria Feminista do Cinema proposta por teóricas negras feministas como Lola Young e bell hooks.

Lola Young, também citada por Ceiza Ferreira (2016), irá pensar a teoria proposta por Mulvey racializando seus apontamentos. Neste sentido, afirma que se no processo de

---

<sup>34</sup> É possível ver a história de Sarah Bartman no filme “A Vênus das palavras negra” (2010).

castração a mulher (branca) é destinada ao perdão ou punição, para a mulher negra esse lugar já é de seu conhecimento, e utiliza o próprio exemplo citado acima da vida da Vênus Hotentote. Para Ferreira (2016, p. 72) as mulheres negras são punidas pela sua aniquilação simbólica e pelas personagens marginalizadas que as representam. Na rejeição da castração por meio do fetiche, ela propõe explorar o caráter opressivo da noção de beleza feminina para as mulheres brancas e principalmente para as mulheres negras, por não possuírem o pré-requisito essencial para o ideal de beleza europeu que é a cor da pele.

Após considerar toda a reflexão da qual as teóricas citadas acima contribuem para um deslocamento do olhar crítico ao cinema narrativo clássico, para além, da psicanálise utilizada por Mulvey, levando em consideração a intersecção de raça e gênero, é também na ação que irá se constituir a resistência e enfrentamento a essas representações. Portanto, evocamos aqui, também concordando com Ferreira (2016), o pensamento da teórica negra americana bell hooks e sua proposta de “olhar opositor”. hooks vai a fundo na ideia de que é preciso entender o contexto histórico e sociocultural vivenciado pelas mulheres negras para entender a construção do olhar e do prazer visual no cinema. Nesta perspectiva, irá compreender o olhar como um importante e fundamental instrumento de poder, que pode ser utilizado para não só confrontar o prazer visual como também para desenvolver o prazer da contestação (FERREIRA, 2016, p. 72).

Portanto, é concordando com hooks que podemos afirmar que é nesta ação que mulheres negras, enquanto espectadoras críticas, podem utilizar do seu olhar através do cinema para criar narrativas que desconstruam estereótipos e desfaçam as invisibilidades da mulher negra no cinema, permitindo outro modo da mulher negra ser vista, de uma maneira mais humanizada, menos sexualizadas e mesmo como representações de beleza, possibilitando uma identificação para as demais espectadoras negras.

Hooks traz à luz o modo como o olhar sempre foi um instrumento de dominação, entendendo, numa perspectiva foucaultiana o termo dominação em termos de relações de poder, atravessados por possibilidades de agência, resistência, destacando o modo como o trauma com relação ao racismo foi determinante para que mulheres negras desenvolvessem um olhar oposicional com relação as suas representações no cinema (FERREIRA, 2016, p.72-73).

Apesar de autores negros como Manthia Diawara<sup>35</sup> já terem em seus estudos aplicados a ideia de espectador resistente com relação às representações do negro no cinema dominante, hooks faz a crítica de que o gênero neste caso não foi levado em consideração, e afirma que o espectador negro ainda que questionasse o racismo no cinema dominante poderia se envolver no espaço de poder imaginativo falocêntrico que mediava a negação racial. Como afirma através de hooks, Ferreira (2016, p. 73).

Como espectadores, os homens negros viviam uma situação ambígua, pois embora contestassem a reprodução do racismo nos filmes, também poderiam, ao ousar olhar, envolver-se na política falocêntrica do espectador, sentir como se estivessem se rebelando contra a supremacia branca, já que o espaço privado do cinema lhes possibilitava olhar a feminilidade branca sem o controle e, principalmente, sem a punição do homem branco (na esfera pública, isso era punido com assassinatos e linchamentos). Desse modo, hooks defende que a categoria gênero permitiu aos espectadores negros entrar em um espaço imaginativo de poder falocêntrico que mediava a negação racial.

À medida que, como aborda Mulvey, o espaço de exibição possibilita um voyeurismo privado, mesmo os espectadores negros que contestam as representações racistas no cinema podem envolver-se no processo de identificação com o poder do olhar falocêntrico do homem branco, o que permitirá que ele também possua através do olhar a imagem da mulher representada na tela, participando assim da interação dos olhares que o filme possibilita, sem está sujeito a uma punição.

Bell hooks irá defender uma oposição do olhar por parte das espectadoras negras, porém não generaliza, reconhecendo que as espectadoras negras mais jovens é quem mais percebiam os estereótipos aos qual a sua imagem estava sujeita, nesse sentido, não dando valor ao cinema. As espectadoras mais velhas já se permitiam sonhar por meio de uma subordinação àquelas imagens do cinema dominante, para ter prazer visual ignoravam o racismo, sendo assim passíveis de ser seduzidas e manipuladas pela imagem.

Ao refletir sobre o olhar que confronta o prazer visual e desenvolve o prazer da contestação, hooks fala das espectadoras negras que possuem uma formação crítica; para ela essa ação se trata de um ato de resistência. É neste ponto que menciona as cineastas negras, aquelas espectadoras que partem do ato apenas de olhar, resistir e contestar na escrita ou no

---

<sup>35</sup> Manthia Diawara nasceu em Bamako, no Mali, é professor da Universidade de Indiana nos EUA. Autor do texto “O Espectador Negro – Questões acerca da Identificação e Resistência” (Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance, 1988). Disponível em: < <https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/> >

discurso, para a ação de construir e filmar personagens que mexam com as estruturas, com as normas do cinema dominante.

Espectatorialidade feminina negra crítica surge como um local de resistência apenas quando as mulheres negras individuais resistem ativamente à imposição de formas dominantes de conhecimento e de olhar. Embora cada mulher negra com quem eu conversei estivesse ciente do racismo, a consciência não corresponde automaticamente com a politização, com o desenvolvimento de um olhar oposicional. Quando isso acontece, individualmente as mulheres negras conscientemente nomeiam o processo. “Espectatorialidade resistente” de Manthia Diawara é um termo que não descreve adequadamente o terreno da espectatorialidade feminina negra. Fazemos mais do que resistir. Criamos textos alternativos que não são apenas reações. Como espectadoras críticas, as mulheres negras participam de uma ampla gama de relações de olhar, procurar, contestar, resistir, revisar, interrogar, e inventar em vários níveis. (HOOKS *apud* FERREIRA, 2016, p. 74-75)

Nesse sentido, associamos essa fala de hooks às espectadoras/cineastas negras que rejeitam as representações historicamente construídas da mulher negra no cinema de grande bilheteria no Brasil e que tomam o olhar como fonte de poder e a câmera como arma para enfrentamento dessas imagens. Elas criam narrativas que desconstroem representações estereotipadas da mulher negra brasileira, que carregam assim como as mulheres negras americanas, características dos estereótipos de *Mammy*<sup>36</sup>, personagens hipersexualizadas e mesmo a masculinização e invisibilidade dessas mulheres. Sendo também o cinema brasileiro dominante construído em cima de uma lógica da narrativa clássica do cinema, bem como por o país ter também passado por um processo de colonização, cultivando esse olhar colonizado sobre as mulheres negras também nas produções culturais dominantes como veremos no próximo tópico.

Nos EUA, hooks cita Julie Dash e seu filme importantíssimo *Daughters of the Dust*, de 1991, aqui no Brasil citamos, a título de conhecimento, a cineasta negra Glenda Nicácio<sup>37</sup> e o seu filme “Café com canela” (2017)<sup>38</sup>, filme importantíssimo para compreender o modo como as mulheres negras que protagonizam a narrativa são apresentadas, em meio a histórias de amor e afeto. Narrativa essa que dificilmente é encontrada em filmes de longa-metragem de grande circulação no Brasil.

---

<sup>36</sup> Mammy é o estereótipo de escrava de casa considerada quase da família. Cria os filhos dos brancos, o acompanha durante uma vida.

<sup>37</sup> Glenda Nicácio é uma jovem cineasta negra mineira. Primeira cineasta negra a ser premiada com filme de longa-metragem no Festival de Cinema de Brasília em 50 anos de evento.

<sup>38</sup> “Café com canela” foi o longa-metragem grande premiado no Festival de Cinema de Brasília em 2017. Levou três prêmios, um deles de melhor atriz para Valdineia Soriano que integra o Grupo de Teatro Olodum em Salvador/Ba.

Sobre as cineastas negras, hooks (1992) afirma

[...] não simplesmente oferecem representações diferenciadas, elas imaginam novas possibilidades transgressivas para a formulação de identidade [...]. Cinematograficamente, elas fornecem novos pontos de reconhecimento, incorporando a visão de Stuart Hall de uma prática crítica que reconhece que a identidade é constituída “não fora, mas dentro da representação”, e convida-nos a ver o filme “não como um espelho de segunda ordem que nos faz refletir o que já existe, mas como forma de representação capaz de nos constituir como novos tipos de sujeitos, e, assim, permitir-nos descobrir quem somos”. É essa prática crítica que permite a produção de teoria do cinema feminista que teoriza a espetatorialidade feminina negra. Olhando e olhando para trás, as mulheres negras nos envolvem em um processo pelo qual vemos a nossa história como contramemória, usando-a como uma maneira de conhecer o presente e inventar o futuro. (HOOKS, *apud* FERREIRA, 2016, p.75)

Neste sentido, concordando com as palavras de bell hooks e nos debruçando nos filmes escritos e dirigidos por cineastas negras nos últimos anos, que podemos encontrar novas possibilidades de representação da mulher negra, e deste modo, essas cineastas se movimentam na intenção de reconstruir uma identidade a partir dessas novas representações que possam as conectar e conectar outras espectadoras negras com uma imagem mais humanizadas. Olhando para traz, percebendo a rota de sua história, o contexto histórico de seus ancestrais escravizados e como isso reflete em sua própria possibilita essas cineastas olhar para o passado para reconhecer o presente que vivenciam e inventar um futuro diferente para a sua própria imagem.

### 3.2 MARCOS DO CINEMA NEGRO NO BRASIL

Na década de 1970, atores negros que fizeram nome interpretando personagens em filmes do Cinema Novo, resolveram assumir um protagonismo atrás das câmeras, tornando-se diretores de narrativas escritas por eles mesmos. Entre eles, Antônio Pitanga, Waldir Onofre, Agenor Alves, e Zózimo Bulbul, este último inaugurando produções dirigidas por cineastas negros no Brasil.

O filme “Alma no Olho” (1974) do cineasta Zózimo Bulbul não só inaugura o Cinema Negro no Brasil, como também é o filme que diretamente irá tocar na história do negro no país, desde a vinda dos ancestrais nos navios negreiros até a atualidade da época, quando o negro consciente de suas raízes africanas se liberta, simbolicamente no filme das correntes, liberta-se dos estigmas que lhes foi imposto durante toda a sua história. Noel dos Santos

Carvalho (2005), no livro “Dogma Feijoadá”, Jeferson De comenta que “no final o personagem vestido de roupa africana quebra a corrente branca que o prende pelos punhos. A mensagem não poderia ser mais política: a liberdade definitiva só virá com a assunção da negritude cujo símbolo é a África” (DE *apud*, CARVALHO, 2005, p. 85).

É importante essa reflexão por entendermos que o Cinema Negro surge no Brasil em um momento em que o movimento negro estava em conexão com os movimentos políticos que aconteciam também em África e nos EUA. O próprio título do filme “Alma no olho” foi inspirado pelo livro “Alma no exílio” (1968) do líder do Panteras Negras, Eldridge Cleaver, movimento ligado aos direitos civis dos negros nos EUA (DE *apud*, CARVALHO, 2005, p. 85). Essa informação é importante por considerar a ligação de um cinema que se inicia reivindicando uma identidade própria, nesse caso a do negro. Estamos falando de um período em que, em vários países do mundo, os “novos movimentos sociais” reivindicavam uma identidade própria, momento de movimentação política muito forte, onde o sujeito estava se tornando descentrado, deslocado, fragmentado, o que Hall (2014) nomeou de sujeito pós-moderno.

Deste modo, podemos afirmar que esse cinema nasce dentro de uma “política de identidades”, reivindicando uma história contada a partir do olhar do negro sobre o negro, questionando uma representação que funcionava de maneira fixa, dentro de marcadores estereotipados e que agora abordava outro ponto de vista, outra construção da identidade do negro brasileiro. Também no período que se segue, a partir da década seguinte, nos anos de 1980, a identidade negra e as questões étnico-raciais se tornam pautas de reflexão em filmes documentários realizados no Brasil. O cinema documentário esteve alinhado aos movimentos sociais nesse período, levantando a cultura e a história do povo negro brasileiro, construindo identidades.

O ponto de partida são os anos 1980, momento do vídeo no Brasil, em que a presença negra na tela se fez contundente, por meio de documentários que encenaram a história e a cultura negras de uma perspectiva política alinhada com os movimentos sociais do período. As palavras-chave aqui são resistência e resgate (CARVALHO; SOBRINHO, 2016, p.129)

Carvalho e Sobrinho (2016) trazem à tona nessa reflexão a importância da apropriação do vídeo naquele período em que se lutava pela redemocratização do país no fim da ditadura militar, quando os movimentos sociais passaram a se interessar pelos assuntos dos afro-brasileiros. Alguns cineastas de esquerda interessados pela representação do negro produziram documentários junto a grupos do movimento negro no Brasil, como o Movimento

Negro Unificado (MNU) tendo como uma de suas fundadoras a antropóloga Lélia Gonzalez e a Frente Negra Brasileira (FNB), onde se pode observar biografias de nomes importantes da história do povo negro, como no documentário “Dias ou Zumbi” (1988) dirigido por Lúcia Murat e “Além de trabalhador, negro” (1989) de Daniel Brazil, onde o tema central eram questões econômicas e ideológicas ligadas ao trabalho para o negro. É importante citar também Raquel Gerber, diretora do filme “Orí” (1989), já citado, filme com texto escrito e narrado pela historiadora e ativista negra Beatriz Nascimento, em que promove uma reflexão quanto a história do quilombo e do movimento negro no Brasil.

Embora estejamos aqui abordando a representação do negro sob o olhar do negro através do cinema, destacamos essas produções por levar em consideração sua aproximação aos movimentos sociais e suas reivindicações no cinema. Pois, é através do cinema e do audiovisual e suas janelas, vídeos e também na TV, que as vozes de artistas e ativistas negros, nomes importantes do movimento negro foram reverberadas nas telas, como Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez entre outros. O trabalho de ONGs e associações de cinema junto ao setor público promoveu a produção desses documentários e vídeos, a exemplo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), TVs educativas e o Ministério da Cultura, que produziram filmes com a temática do negro para serem distribuídos nas escolas, centros culturais e bibliotecas. Além do importante papel do Festival Videobrasil, que serviu de janela para essas produções circularem (CARVALHO; SOBRINHO, 2016, p.129).

Essas informações reforçam a ideia de um cinema negro e sobre o negro aliado a luta por representação e reivindicação de identidades. Um cinema que nasce de uma base de resistência e de resgate de uma história que não foi contada através do grande cinema que alcançava as grandes bilheterias, nem mesmo na literatura e nos livros de história. Nesse sentido, o pai do cinema negro no Brasil, Zózimo Bulbul, segue em sua carreira após *Alma no Olho* realizando filmes que conta a história do negro. Sendo assim, ele realizou diversos documentários entre eles “Abolição” (1988) onde faz uma reflexão crítica quanto a comemoração dos 100 anos da abolição da escravidão no Brasil.

Porém, nem todos os filmes do início da história do Cinema Negro seguiram a mesma narrativa da proposta por Zózimo Bulbul, que seguiu abordando as questões raciais em outras produções. Alguns filmes dirigidos por outros cineastas negros da época não possuíam o negro como um personagem protagonista ou mesmo traziam a questão racial como principal questão. Diversas narrativas diferentes apareceram, a exemplo de Waldir Onofre com “As aventuras amorosas de um padeiro” (1975), filme realizado entre o drama e o humor, onde as



relações amorosas da personagem Rita com seu marido (homem branco), um padeiro português e um artista negro consciente de sua cor e ancestralidade, eram o centro da história. Em 1984, a primeira mulher negra a realizar um filme no Brasil foi Adélia Sampaio, que também filmou uma narrativa que não discutia a questão racial e nem trazia como protagonistas personagens negras. Porém, filma uma narrativa ousada sobre a relação amorosa entre duas mulheres.

Dentro do formato de filme documental nos anos de 1980, é que se pode ver um movimento de sede por representação de cultura, raça e também gênero do ponto de vista do negro sob o negro. Naquela década surgiu documentários como “Mulher negra TV” (1985) de Ras Adatao e Vik Birkbeck, onde apresentavam as condições de vida da mulher negra e o pensamento sobre ela no Brasil, tendo como principal fio condutor o depoimento de Thereza Santos, intelectual, artista e ativista negra. Em seu depoimento a ativista traz questões que atravessam a história do povo negro, corpo, trabalho, relações de poder, cultura, família e feminismo (CARVALHO; SOBRINHO, 2016, p. 135).

Mais a frente, em 1989, os mesmos diretores realizam o documentário “As divas negras do cinema brasileiro” é uma celebração ao trabalho de atrizes negras como Léa Garcia, Zenaide Zen, Adele Fátima, Ruth de Souza, Zezé Motta e Luiza Maranhão. Com depoimento de Lélia Gonzalez fazendo uma reflexão sobre a imagem da mulher negra. Ambos os filmes iniciam uma discussão forte sobre o importante papel da mulher negra na história do Brasil de um ponto de vista que não a sexualiza.

De repente, um filme em 1985, fala de algo que sempre existiu e que, no entanto, foi negligenciado ao longo da história do documentário brasileiro: a mulher negra e seu papel formador, integrador e estruturado em uma sociedade que ainda a subjuga inexoravelmente, como atesta a voz de autoridade do filme. Não por acaso, na série de deslocamentos atestada, uma voz militante negra. (CARVALHO; SOBRINHO, 2016, p. 135)

Ainda na década de 1980, o coletivo feminista audiovisual Comulher, produz o documentário “Mulheres negras” (1986), dirigido por Márcia Meireles e Silvana Afram, apresentando mulheres artistas, educadoras, ativistas e afro-religiosas, afirmando identidade e raça e discutindo o racismo enfrentado em suas histórias. O Comulher também produziu o documentário “Axé” (1988), dirigido em parceria por Márcia Meireles e Maria Angélica Lemos, onde abordam o racismo não se limitando apenas as mulheres negras, alcançando a situação do negro de modo geral, ouvindo ativistas como Abdias Nascimento e Sueli Carneiro (CARVALHO; SOBRINHO, 2016, p. 135-136).

Apesar de levantar fortes reflexões sobre a mulher negra, esses filmes ainda não eram dirigidos por mulheres negras. As mulheres envolvidas na direção eram mulheres não negras sensíveis ao tema. Aqui podemos dizer que existiram filmes sobre o negro, mais especificamente sobre a mulher negra, com um olhar preocupado com essa representação e engajado com a história dessa mulher no Brasil. Mas afinal, por que as mulheres negras não estavam dirigindo filmes?

Nos anos seguintes, mais precisamente entre os anos 1990 e 2000, o Cinema Negro se fortalece como um movimento, com a reunião e formulação de dois grupos de diretores, produtores e atrizes que reivindicaram através de manifestos uma lista para uma mudança nas representações do negro no cinema. Nesse sentido, nasce o Dogma Feijoadá a partir de algumas condições colocadas pelo cineasta Jeferson De e apoiadas por Noel Carvalho, Ari Candido, Lilian Santiago, entre outros, para um conceito de Cinema Negro. São elas: 1) os filmes deviam ser dirigidos por cineastas negros; 2) protagonistas negros, 3) temática do filme relacionada à cultura negra brasileira; 4) cronograma exequível. Filmes urgentes; 5) personagens estereotipados (ou não) eram proibidos; 6) o roteiro deveria privilegiar o negro comum brasileiro; 7) e por fim, super-heróis e bandidos deveriam ser evitados nas narrativas (CARVALHO, 2005, p. 96).

Em 2001, após um encontro entre atores, atrizes e diretores negros no Festival de Recife, outro manifesto conhecido como Manifesto do Recife é desenvolvido e assinado por Joel Zito Araújo, Zózimo Bulbul, Thalma de Freitas, Ruth de Souza, Luiz Antônio Pillar, entre outros, e trazia em suas reivindicações os seguintes pontos: 1) o fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteirista afro-descendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da produção brasileira (CARVALHO, 2005, p 98).

Contudo, como bem coloca Janaína Oliveira (2016), a participação feminina nos dois manifestos infelizmente é bem pequena, contando com nomes como Lilian Santiago no Dogma Feijoadá e Maria Ceíça, Ruth de Souza e Thalma de Freitas no Manifesto do Recife (OLIVEIRA, 2016, p. 4). Essa observação é importante porque nos leva a reflexão de poucos nomes de mulheres negras por trás das câmeras até aquele período, fator fundamental para continuarmos a discussão dessa pesquisa mais a frente.

Ambos os manifestos tiveram papel importante para a construção de uma ideia do fazer Cinema Negro no Brasil e provocava uma reflexão quanto às representações e também o lugar do profissional negro nas produções de cinema e audiovisual no país. Sendo a principal reivindicação o protagonismo do negro escrevendo, dirigindo e produzindo suas próprias narrativas, ou seja, narrativas de autorrepresentação.

### **3.2.1 A mulher negra no cinema brasileiro de grande bilheteria**

Para relembrar essas representações sobre a mulher negra no cinema e abordar sua problemática, recorreremos ao autor Noel dos Santos Carvalho que destacou em sua tese de doutorado as representações do negro construídas ao longo da história do cinema brasileiro. Porém, apesar das ricas informações acerca do homem negro, é nas representações das mulheres negras que iremos nos deter.

Em sua tese “Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul”, Carvalho (2005) faz uma reflexão quanto às representações do negro no cinema brasileiro desde as Chanchadas da Vera Cruz e da Atlântida ao Cinema Novo. Revela como o mito da democracia racial, fez aparentar também através dos filmes que o Brasil possuía uma sociedade multirracial que vivia em plena harmonia. Esse mito esteve intrínseco a representações nos filmes da Chanchada, quando da exaltação da cultura negra como o carnaval e o samba, trazendo personagens brancos e negros vivendo em plena harmonia, sem tratar das diferenças e discriminações raciais que o negro vivia em seu cotidiano. E ainda permaneceu no cinema e também na televisão brasileira, veiculando o discurso de mestiçagem e a persistência da branquitude como padrão estético, dois eixos base do imaginário cultural brasileiro e que ainda fazem parte da construção da identidade nacional (ARAÚJO *apud* SILVA, 2016, p. 37-38).

Como bem destaca Carvalho, Grande Otelo foi o único ator negro a assumir protagonismo nos grandes filmes da época, enquanto atrizes negras ocupavam personagens de figuração como dançarinas “rebolantes”, nos filmes carnavalescos da época; ou mesmo ocupando personagens com os estereótipos de empregadinhas voluptuosas e intrometidas, a exemplo de representações nos filmes “De vento em popa” (1957) e “Garotas e samba” (1957) (CARVALHO, 2005, p. 77).

É importante ressaltar, ainda na tese de Carvalho (2005), a menção à participação da cantora portuguesa Carmen Miranda em filmes do cinema brasileiro, incorporando uma personagem principal que cantava o samba e imitava as baianas, representando a imagem que

parte da elite brasileira desejava que os EUA assimilasse do Brasil. Utilizar uma mulher branca e europeia e vendê-la como brasileira para disfarçar a mestiçagem do povo brasileiro. “O mal disfarçado desejo de embranquecimento dessa imagem, no entanto, era traído pela forte presença dos elementos da cultura negra que enquadrava os personagens” (CARVALHO, 2005, p. 70). Por mais que fosse vendida a ideia de mestiçagem, de paraíso da democracia racial através de uma imagem embranquecida, era notável que as influências afro-brasileiras eram fortes nos elementos utilizados pelas representações da época.

Nas palavras de Hall (2006, p. 50) [...] “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso”. O discurso construído e apresentado nos tempos de ouro da Chanchada era o da harmonia racial entre personagens negros e brancos nas telas do cinema para o Brasil e exterior. Fora das telas atores e atrizes sofriam com o racismo. Isto é, o cinema formava uma identidade nacional falsa ou uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1983 *apud* HALL, 2014, p. 51).

Esse exemplo, bem como na situação da narrativa do filme “Carnaval Atlântida” (1952) de José Carlos Burle, também citada por Carvalho (2005), em que Grande Otelo e Colé que vivem os personagens Pino e Nico, tentam convencer o produtor Cecílio B. de Milho a realizar um filme carnavalesco ao invés do drama épico sobre Helena de Tróia, planejado pelo produtor. Um dos planos do roteiro dos dois personagens negros seria que a Helena de Tróia do filme deles fosse uma mulher negra, porta-bandeira da comunidade do Morro da Formiga, ideia logo rejeitada por Cecílio que alega que a Helena de Tróia é da mitologia grega, a própria imagem da beleza e nada podia ter a ver com uma mulata sambista.

É importante refletir aqui o lugar destinado à mulher negra nesse período do cinema, em ambos os casos da história da Chanchada, filmes que alcançavam grande público pela sua linguagem popular. O ideal de mulher sexualizada pelo samba e que jamais poderia ocupar um papel de ideal de beleza como a Helena de Tróia e mesmo em “seu lugar” de sambista, excluída de papéis centrais e substituída por atrizes brancas, recebendo papéis secundários nessas situações. Temos como exemplo a atriz Ruth de Souza, que passou pelo Teatro Experimental do Negro, estudou teatro e trabalhou como assistente de direção nos EUA, além de premiada no Festival de Cinema de Veneza em 1953, por sua atuação no filme *Sinhá Moça*, do mesmo ano, no entanto, apesar do grande destaque por ela alcançado, isto não lhe rendeu nenhum personagem de protagonismo nos filmes da Vera Cruz, onde ficou contratada por anos.

Em contraponto ao cinema de grande bilheteria da época, em meados dos anos de 1960 o Cinema Novo surge com uma proposta de cinema político por parte de uma esquerda nacionalista, que contestava as produções da Chanchada trazendo em suas narrativas o povo como temática central. Segundo Janaína Oliveira (2016), é no Cinema Novo que homens e mulheres negras serão assunto central nos enredos dos filmes, porém apesar da importância destas representações em detrimento dos estereótipos construídos anteriormente no cinema nacional, as narrativas do Cinema Novo não entravam necessariamente nas discussões tão urgentes de raça, dramas esses vividos pelo povo negro brasileiro, seu foco principal era o povo e sua situação social no país. Com um Brasil habitado por uma grande população pobre e negra, os personagens centrais dessas narrativas em muitos dos casos eram homens e mulheres negras; “tratava-se do negro metaforizado na figura do povo” (CARVALHO, 2006, p. 24 *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 01).

Apesar de o Cinema Novo ter assumido uma nova proposta de olhar para os personagens negros, a mulher negra foi apresentada em algumas situações de maneira sexualizada, a citar aqui o caso do filme “Barravento” (1962), que abre a carreira do cineasta Glauber Rocha, onde a personagem Cota, interpretada pela atriz negra Luiza Maranhão, aparece com seu corpo explorado pela objetiva da câmera como a “bela mulata sambista”. Como também aponta Ferreira (2012 *apud* FERREIRA, 2016, p.13),

a sequência na qual Cota exhibe-se nua à contemplação desses dois personagens masculinos elucidada a objetificação dessa personagem feminina negra, condição já indicada nos momentos iniciais do filme e nos tipos de enquadramento, ângulos e movimentos de câmera em que Cota é representada.

A autora ainda chama a atenção para a hipersexualização da mulher negra durante a divulgação do filme, onde a atriz aparece no cartaz de biquíni, “e no anúncio do lançamento de Barravento no Rio de Janeiro como um filme de “violência, sexo, suspense e fetichismo”, apresentando “a beleza satânica de uma mulher (Luiza Maranhão), no mais excitante nu do cinema!” (FERREIRA, 2016, p. 13). Não é objetivo desta pesquisa entrar em uma análise profunda da personagem Cota em “Barravento”, porém entendemos ser importante destacar essa representação, que repete de algum modo a maneira estereotipada como a mulher negra vinha sendo representada no cinema brasileiro. Neste caso, marcada pelo estereótipo da “mulata”, a mulher negra sensual e rebolante.

Contudo, concordamos com a pesquisadora Edileuza Penha de Souza (2013), e reconhecemos que mesmo cercado de estereótipos, o Cinema Novo apresentou vários aspectos da cultura negra, e deu destaque a nomes como Milton Gonçalves, Léa Garcia, Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Zózimo Bulbul, Valdir Onofre e outros grandes atores e atrizes negros que mais tarde, alguns desses nomes, assumiram também a posição atrás das câmeras, na direção (SOUZA, 2013, p. 74). Porém, é também importante destacar que o quantitativo de representações do negro não é apenas fundamental para uma melhora em suas representações, é necessário também uma pluralidade na construção de seus personagens, com papéis que o levem para um espaço que não esteja apenas marcado pela cultura e religiosidade ou pela subalternidade.

Nesse histórico da representação da mulher negra no cinema brasileiro é preciso lembrar que em meados dos anos 1970, quando uma mulher negra se tornou protagonista de uma produção brasileira. Falamos da atriz Zezé Motta que interpretou Xica da Silva (1976), em filme homônimo dirigido por Cacá Diegues. Porém, apesar dessa exceção e refletindo sobre a representação dessa personagem, que deu a Zezé Mota o prêmio de melhor atriz no Festival de Brasília na época, vemos que carregava um estereótipo de mulher negra selvagem e hiper sexualizada. Como aponta bell hooks (1981) em seu livro *Ain't I a Woman. Black Woman and feminism* (1981), a mulher negra escravizada foi sexualizada e culpada por seus senhores brancos pelas violações sofridas.

Como a mulher foi designada como a causadora do pecado original, as mulheres negras eram naturalmente vistas como a personificação da maldade e da luxúria sexual. Elas foram rotuladas de Jezebeis, sedutoras sexuais e acusadas de levar os homens brancos para longe da sua pureza espiritual em direção ao pecado. (HOOKS, 1981).<sup>39</sup>

Apesar de obter uma centralidade na narrativa, a Xica da Silva de Cacá de Diegues foi construída também em cima de um estereótipo e, portanto reforçava o imaginário de uma mulher negra sexualizada, representação já historicamente recorrente na literatura, bem como no cinema. Sendo assim, o fato de colocá-la como protagonista da trama não problematizava a questão da representação da mulher negra, apenas reforçava o imaginário popular de uma mulher negra selvagem.

Já no final dos anos 1970, atores negros passam a assumir a câmera e construir suas próprias narrativas, como mostram dados da pesquisa *Cor e gênero no cinema comercial*

---

<sup>39</sup> Traduzido de *Ain't I a Woman. Black Woman and feminism* (1981). Livro ainda sem tradução no Brasil.

brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria (CANDIDO; DAFLON; JÚNIOR, 2016). Nesta pesquisa, os autores analisam a diversidade de gênero e raça nas funções de direção, roteirista e atuação em 238 produções brasileiras de ficção realizadas entre os anos de 2002 e 2012. Os números apresentados nos mostram o quanto no decorrer da história do cinema brasileiro comercial, as representações acerca da mulher negra não obtiveram grandes mudanças.

A pesquisa constatou que 84% dos diretores dos 238 filmes de ficção analisados entre os anos de 2002 e 2013 são homens brancos. Mulheres brancas representam 17%, enquanto homens negros e pardos apenas 1% e mulheres negras e pardas representam 0% dos números. Quanto à atuação presente nesses filmes, os números mostram que apenas existe uma predominância do homem branco nos personagens com 46% dos números, seguida da mulher branca com 26%. O homem negro e pardo aparece como 11% e 8% e por fim as mulheres negras e pardas ocupam apenas 4% e 3% dos personagens das produções. Entre os papéis ocupados pelas mulheres não brancas. Os autores ainda destacam que dentre 437 personagens apenas 37 mulheres negras e pardas participam de diálogos centrais, contando apenas 8% de participação. O que significa que além de mal participarem de diálogos importantes, nenhuma delas ocupou personagens de protagonismos nos filmes.

A pesquisa aponta também a posição social e moradia de personagens negros nessas narrativas, e observa que personagens negros residem em grande maioria em locais menos favorecidos como favelas, cortiços, conjunto habitacional em 47,1 % e brancos em 35,3%. Com relação a moradia de condomínios e mansões de luxo, personagens brancos representam 85,8% e negros 4,5%. Personagens brancos também ocupam o maior número em locais menos favorecidos, levando em conta que em muitas produções atores e atrizes brancos também interpretam classes populares nesses filmes. Além da moradia, os autores também apontam as profissões representadas por atores e atrizes negros nesses filmes, com esses personagens aparecendo em sua maior parte em subprofissões com 22,7% e brancos 11,6%, enquanto as profissões prestigiosas são majoritariamente destinadas para personagens brancos com 25,2% e apenas 11,1% para negros.

Os números relacionados aos criadores dessas produções enquanto diretores e roteiristas dessas narrativas dizem muito sobre essas representações. Homens e mulheres brancas representam 69% e 24% dos roteiristas dessas produções, enquanto homens e mulheres negros e pardas 3% e 0%. Na função de direção homens e mulheres mbrancas representam 84% e 17% e homens e mulheres negras e pardos 1% e 0%.

O cinema brasileiro comercial de grande bilheteria ainda se mostra um espaço dominado por homens brancos, o que vem resultando na perpetuação de estereótipos de gênero e raça e também na invisibilidade, inclusive de pessoas transgênero. Além da questão de gênero é gritante a questão de raça, quando homens e principalmente mulheres negras estão ausentes na produção e criação dessas produções que possuem um poder de atingir diversos públicos por ser favorecido nos quesitos financiamento e distribuição.

Hall (2014) aponta que a constituição de uma identidade está baseada no ato da exclusão de algo e de estabelecer uma violenta hierarquia entre os dois polos resultantes, cita como exemplo o binarismo homem/mulher. O que é peculiar ao segundo termo é assim reduzido – em oposição à essencialidade do primeiro – à função de um acidente. O mesmo acontece observando a relação negro/branco, onde o branco se trata de um ser humano, enquanto mulheres e negros são tratados como marcas em contraste com o “normal” ou não marcado, ou seja, o homem branco. (LACLAU, 1990, p. 33 *apud* Hall, 2014, p. 110).

Narrativas escritas em sua maioria por homens brancos vêm contando histórias onde personagens masculinos brancos estão em ascensão formando uma hierarquia para com outros personagens dentro da marca de mulheres, negros, homossexuais, indígenas, etc.

### **3.2.2 Os curtas-metragens no cinema brasileiro: um cinema negro no feminino**

Enquanto no cinema brasileiro comercial a ausência e a invisibilidade das mulheres negras na frente e atrás das câmeras é algo recorrente, contrariando esses dados, no cinema independente, principalmente no formato de curtas-metragens, as mulheres negras tem protagonizado a cena. Pelo menos nos últimos oito anos houve um crescimento de produções dirigidas por cineastas negras e com protagonismo negro em suas narrativas, um movimento contemporâneo que pesquisadoras como Ceíça Ferreira, Edileuza Penha de Souza, Kênia Freitas e Janaína Oliveira, vem nomeando como “cinema negro no feminino”. As pesquisadoras destacam que essas cineastas são várias, de diferentes regiões do Brasil e com produções diferenciadas, e concordando com as autoras, observamos que apesar do mesmo objetivo, essas cineastas possuem formas diferenciadas de pensar e fazer o seu cinema (FERREIRA e SOUZA, 2017, p.177).

Para que possamos entender o crescimento dessas produções do cinema negro no feminino, observamos algumas mudanças que ocorreram no cenário político brasileiro, o que engloba a aplicação das cotas raciais em diversos cursos de cinema e comunicação em



universidades públicas pelo Brasil a fora, o que possibilitou que mais jovens negros, entre eles mulheres pudessem ter acesso a essas áreas de formação que historicamente sempre foi mais acessível a grupos sociais elitizados. Para, além disso, reafirmamos que as oficinas de cinema e audiovisual oferecidas por meio dos Pontos de Cultura, Pontões, Núcleos de Produções Digitais, ONG'S e outros espaços, são canais que possibilitaram a formação dessas cineastas que hoje ocupam o cenário independente do cinema negro de curtas-metragens.

Destacamos também os editais de cinema “Curta e Longa BO Afirmativos”, que trouxeram para a seleção recortes raciais e foram ofertados pelo Ministério da Cultura e a Secretaria do Audiovisual entre os anos de 2012 e 2015. Nos editais de Curtas Afirmativos 53 projetos foram selecionados, desse número, 29 forma produções de cineastas negras. Enquanto no edital de Longa Afirmativo as mulheres negras aprovaram 3 projetos, dentre eles a cineasta Viviane Ferreira que lançará o longa “O dia de Jerusa”<sup>40</sup> em 2018 (OLIVEIRA, 2017, p. 23-24).

Também em sua pesquisa quanto às produções do cinema negro no feminino a pesquisadora Janaína Oliveira (2017), afirma que é no cenário da produção independente de curtas-metragens que este cinema é fortalecido e diversificado na quantidade de produções. Porém, destaca a importância das políticas afirmativas para o processo do crescimento das produções de cineastas negras para além do curta-metragem, para que possamos alcançar financiamentos para realizar filmes de longas-metragens de ficção. Atualmente, depois de Adélia Sampaio e o seu filme “Amor Maldito” (1984) só há notícias de duas cineastas que dirigiram um longa-metragem de ficção no Brasil, entre elas a já mencionada Viviane Ferreira, e Glenda Nicácio que dirigiu “Café com Canela” (2017), dividindo a direção com o cineasta Ary Rosa.

As produções dessas cineastas tem ganhado visibilidade e circulação no Brasil por meio de Festivais e Mostras de Cinema direcionadas ao Cinema Negro, principais espaços onde é possível ter acesso a esses filmes. Entre esses eventos podemos citar o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, maior evento de Cinema Negro do Brasil, que acontece no Rio de Janeiro anualmente.

Foi por meio do Centro Afro Carioca que o mestre Zózimo Bulbul promoveu o maior encontro de cinema negro do Brasil que convidava também cineastas negros da África, Caribe e América Latina, para exibir seus filmes e trocar experiências sobre cinema. Sem dúvidas, a missão do mestre Zózimo Bulbul e suas articulações desde o fazer até possibilitar

---

<sup>40</sup> Esse longa é fruto do curta-metragem “O dia de Jerusa” lançado em 2014 da mesma cineasta.

janelas de exposições e espaços de formação do cinema negro no Brasil, foi uma das grandes portas para o movimento de cinema negro que se observa hoje.

Atualmente podemos afirmar que outros eventos vêm fortalecendo essas janelas de circulação e exibição desses filmes, como a EGBÉ- Mostra de Cinema Negro de Sergipe, que possui o objetivo de fazer circular e promover discussões sobre essas produções, a Mostra Itinerante de Cinema Negro Mohamed Bamba (MIMB), que já em sua primeira edição em 2018 se mostrou uma grande janela de exibição desses filmes em Salvador, e dentre outras inúmeras mostras que surgiram acompanhando o crescimento desses filmes.

Além dessas janelas, é importante mencionar os trabalhos das pesquisadoras Janaína Oliveira com o Fórum Itinerante de Cinema Negro (FICINE)<sup>41</sup>, que tem possibilitado fazer os filmes de cineastas negras circular dentro e fora do Brasil, em países como Cabo Verde e Estados Unidos. A pesquisadora Edileuza Penha de Souza também em seu compromisso com o cinema de mulheres negras, desenvolveu a Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio em Brasília no ano de 2016. Para além de janelas de exposições, essas mulheres negras pesquisadoras e professoras são também responsáveis por trazer à tona nos últimos anos a história do Cinema Negro dentro da academia, através das pesquisas, sendo a Edileuza Penha de Souza, historiadora que revelou o nome da primeira cineasta negra do Brasil, Adélia Sampaio.

É importante citar também como a internet tem sido responsável pela divulgação das realizações desses filmes, a rede social Facebook vem permitindo que a grande parte dessas cineastas divulgue os seus trabalhos, o filme Kbela é um dos grandes exemplos, não só por seu financiamento ter sido através de campanha na internet, mas também foi essa ferramenta de comunicação e a estratégia de marketing da equipe, que permitiu que o filme ganhasse uma enorme visibilidade. A cineasta Yasmin Thayná diretora do filme Kbela, que também preocupada com a circulação desses filmes, criou a plataforma Afroflix, que possibilita o acesso gratuito as produções de diretores negros e negras, entre curtas-metragens, longas, séries e clips musicais.

Nessas ações que estão em movimento e crescimento não podemos deixar escapar a formação da APAN – Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro, fundada em dezembro de 2016 pelos cineastas Joyce Prado, Viviane Ferreira e Renato Cândido. A associação possui aproximadamente 235 membros atualmente, Oliveira (2017) afirma que

---

<sup>41</sup> FICINE tem por objetivo a construção de uma rede internacional de discussões, projetos e trocas que tenham como ponto de partida e ênfase a reflexão sobre os Cinemas Negros na diáspora e no continente africano. (Informações do site do FICINE).

70% dos associados entre físicos e jurídicos são mulheres, entre elas Eliciana Nascimento (BA), Everlane Moraes (BA), Renata Martins (SP), Mariana Campos (RJ), Larissa Fulana de Tal (BA), Kênia Freitas (ES), dentre outras, todas são resultado do processo de formação do Centro Afro Carioca do Zózimo Bulbul, não só tiveram seus filmes exibidos em mostras e encontros, como também participaram de mesas e oficinas (OLIVEIRA, 2017, p. 25).

Apesar de uma grande rede que se formou e vem sendo fortalecida cada vez mais ao longo dos últimos oito anos, e a visibilidade de muitos filmes de diretoras negras, esses filmes ainda são raros nos grandes festivais de cinema brasileiro, que não vem selecionando essas produções. Abre-se então um debate quanto à representatividade nas curadorias dos grandes festivais, a ausência de representações dos grupos minoritários de direito, que pode ser uma das causas para não haver seleção desses filmes nesses eventos.

Em junho de 2018 o GEEMA, Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da UERJ, divulgou dados de sua pesquisa sobre a representatividade na curadoria e júris em 19 festivais e mostras de cinema no Brasil em 2017, fazendo um recorte de raça e gênero. Os dados<sup>42</sup> dizem que 56,6% dos curadores de festivais sem recortes em 2017 foram homens brancos, contra 32,9% de mulheres brancas, 6,1% de homens pardos, 2,4% de mulheres pretas, 1,2% de mulheres pardas e 1,2% de homens negros. Quanto à categoria júri, os dados revelam que 45,1% dessa atividade foi representada por mulheres brancas, os homens brancos estiveram com participação de 44,4%, enquanto pessoas pretas e pardas em 10,8% (MARTINS, 2018). Esses dados revelam que as questões de gênero estão dando um passo à frente, ao percebermos a representatividade das mulheres brancas no júri e, ainda que em menor quantidade que o homem branco na curadoria, esse espaço vem sendo conquistado. Porém, a questão de raça ainda fica para trás no que se refere a essas categorias nos festivais sem recortes (festivais que não trazem a questão da periferia, da população negra, etc.). Essa falta de representatividade influencia na ausência de atenção para os filmes dirigidos por cineastas negros, essa ausência torna difícil o entendimento dessas produções e a sua avaliação. A ausência desses filmes nos grandes festivais prejudica a sua circulação em uma projeção maior, por serem esses festivais o trampolim para o destaque de grandes filmes.

O filme *Kbela* funciona novamente como um bom exemplo, por sua ousadia no que diz respeito à experimentação da linguagem cinematográfica; mas mesmo a visibilidade que o filme ganhou não foi suficiente para garantir um espaço nos grandes festivais brasileiros. Mesmo lotando por dois fins de semana o Cinema Odeon, no centro do Rio de Janeiro,

---

<sup>42</sup> Para acessar os dados desta pesquisa acesse: [http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2018/06/Boletim\\_05\\_2018.pdf](http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2018/06/Boletim_05_2018.pdf).

cinema que possui 400 lugares, e esgotando a venda de ingressos com antecedência e sendo exibido em diversos países da África, Europa e Estados Unidos (OLIVEIRA, 2017, p. 26).

Porém, o mesmo filme chamou a atenção da curadoria da Mostra Negros Rebeldes, do Festival de Roterdã, que queria ver filmes brasileiros que de fato representassem o Brasil, que fossem realizados por cineastas negros. Encontraram informações sobre o filme *Kbela* na internet e o selecionaram para participar da mostra, apresentando um Brasil diferente do que era mostrado nos filmes brasileiros de grande bilheteria.

Mas, o que querem essas cineastas negras com a câmera? Indo na contramão do circuito comercial de cinema brasileiro, o cinema negro no feminino é um cinema que está comprometido politicamente com suas narrativas, que explora em suas produções narrativas do cotidiano, de rompimentos, de superação e afetos, construídas sobre o zelo de um fazer cinema que humaniza e plenifica as subjetividades da população negra (SOUZA e FERREIRA, 2017, p. 179). Edileuza Penha de Souza (2017), afirma que esse cinema negro no feminino se define na territorialidade, onde estão firmados os princípios da coletividade e da comunalidade. Esse modo de fazer cinema confronta e recria os espaços-territórios de visões racistas e heteronormativas. Assim, o cinema de cineastas negras carrega os ensinamentos ancestrais e respeita as experiências de vida de sua comunidade (SOUZA, 2017, p. 13). Nas palavras de Souza (2017),

Seus filmes irradiam o reconhecimento de domínio das técnicas; representam cultura e mundo dos valores ancestrais em que a comunicação, em diferentes circunstâncias, legitima e edifica um conjunto de informações e emoções trazidas pela diversidade; um território onde cada cineasta se constitui como ícone de empoderamento. Desse modo, a territorialidade pode ser percebida como espaço de práticas culturais e sociais. Mais que isso, apesar de todas as tentativas de silenciamento, diretoras negras produzem um cinema de arte com temas plurais que compõem a diversidade humana, colhidos nas experiências individuais ou coletivas. Afinal, “o cinema é uma das artes que pode transformar a realidade em interpretações, de modo que essa representação do real possa estar em todas as palavras, em todas as coisas” (SOUZA *apud* SOUZA, 2017, p. 13)

Podemos observar um cinema pensado por mulheres negras nos diferentes domínios cinematográficos, seja ficção, documentário ou filme experimental, que trazem em suas narrativas histórias que as representam também através de suas experiências pessoais, que ressignificam conceitos de amor, afeto e identidade (SOUZA, 2017, p. 13) ou manifestam um sentido político. As narrativas de afetos criadas por cineastas negras trazem, por exemplo, a memória de sua família, como mostra o curta-metragem “O tempo dos orixás” (2014) de

Eliciana Nascimento, em que narra o afeto entre uma criança e sua avó, mãe de santo e sua experiência com a ancestralidade através do candomblé, filme que a diretora dedica a sua mãe. Através deste filme, a diretora conta como se dá a sua relação com os orixás desde sua infância, na vida adulta é que finalmente faz a sua iniciação na religião. “O tempo dos orixás” foi resultado do mestrado da diretora e também esteve em Cannes no Short Film Corner em 2014.

Além de Eliciana Nascimento, podemos citar nomes de outras importantes cineastas negras que vem se destacando com produções, desde documentários a filmes de ficção, experimentais e animações. São narrativas que exploram a ancestralidade e o afeto, boa parte tendo a mulher negra como centro da narrativa, que trazem como inspiração suas experiências pessoais, histórias que fazem parte de seu cotidiano, de sua vida e que conseguem alcançar o coletivo, considerando que a história da ancestralidade africana e as questões de afetividade são temáticas que marcam o cotidiano de milhares de mulheres negras espectadoras no Brasil.

A cineasta baiana, criada em Sergipe, Everlane Moraes, que lançou seu primeiro filme em 2012, “Caixa D’água, quilombo é esse?”, apresenta-se ao público a partir do relato oral dos mais velhos, que contam a história da construção do quilombo urbano conhecido como Caixa D’, água localizado no bairro Cirurgia, no centro da capital sergipana, Aracaju. Neste filme, pessoas de sua família também dão voz a essa história oral, como seu tio, o cantor Irmão, que aparece em imagens de arquivo e que contribuiu enormemente na cultura local, e seu pai, o artista plástico Everton Santos. “Caixa D’água...” rodou em países como França e Cabo Verde, levando a história de sua comunidade para outras partes do mundo. Everlane carrega, no início de sua carreira, produções que caracterizamos como filmes de autorrepresentação ou políticas de autorrepresentação (COLUCCI, 2016), como é possível ver também no seu segundo curta-metragem Conflitos e abismos (2014), documentário que acompanha a reflexão existencial de seu pai. Suas obras seguintes, diversos curtas-metragens realizados em Cuba na Escola Internacional de Cinema e TV (EICTV), tratam da ancestralidade, do cotidiano de pessoas negras que vivem em Cuba, das mulheres, e famílias daquela região.

Ainda dentro de uma perspectiva da autorrepresentação, a cineasta sergipana, formada na Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), em Cachoeira, na Bahia, Beatriz Vieirah, lançou em 2017 o documentário “Em busca de Lélia”, onde explora a sua busca afetiva por uma das mais importantes referências do movimento negro no Brasil, Lélia Gonzalez. Além de estar sendo exibido em festivais pelo Brasil afora, como o Festival Mimoso de Cinema, o documentário de curta-metragem também tem viajado para o exterior,

passando pelos EUA, em 2018, no festival *Black Femme Supremacy Film Fest* e exibido na mostra *Black Cinema in Brazil*, ao lado de outros filmes de cineastas negras brasileiras, como “Travessia” (2017) de Safira Moreira, “Peripatético” (2017) de Jéssica Queiroz, “Mayra is well” (2017) de Juliana Lima, “Merê de Urâniza Munzanzu” (2017) e “Kbela” (2015) de Yasmin Thayná, com a curadoria de Janaína Oliveira.

Relações de amor e afeto são marcantes também nos curtas-metragens de ficção de cineastas negras como nos filmes “Aquém das nuvens” (2011) de Renata Martins e “O dia de Jerusa” (2014) de Viviane Ferreira. Ambos os filmes trazem mulheres e homens negros idosos para o centro da narrativa e nos apresentam esses personagens em relações de amor e afeto, representações difíceis de observar em produções de maior projeção, seja na TV ou no cinema, quando esses personagens normalmente ocupam uma posição de subalternidade e servidão. “Aquém das nuvens” e “O dia de Jerusa”, são filmes que apresentam a história pessoal e as memórias das duas cineastas. O primeiro filme a diretora Renata Martins homenageia os seus pais (Maria do Rosário Martins e José Heloi Martins), já falecidos, através da narrativa, apresentando cenas de amor e companheirismo de um homem negro idoso, que decide fazer todo o possível para estar ao lado de sua esposa hospitalizada. São cenas de dor e perda, mas que sustentam também amor e afeto, que humanizam os personagens em questão (SOUZA e FERREIRA, 2017, p. 184). O segundo apresenta a história de Jerusa, que passa o dia preparando tudo para comemorar seu aniversário com os filhos e netos que não aparecem e sua relação de afeto ao conhecer Silvia, uma jovem pesquisadora de opinião pública. Elas dividem no filme momentos de afeto e alegria, ao compartilhar memórias e informações de suas vidas. O filme narra a amizade casual de duas mulheres negras de diferentes idades, e é dedicado a mãe da cineasta, como ela explicita no final do filme.

Esses são alguns exemplos dos diversos filmes que, em diferentes domínios, vem sendo produzidos por cineastas negras espalhadas pelo Brasil. O que consideramos um dado bastante importante, já que esse cinema e seu movimento vêm se destacando também fora do eixo Rio-São Paulo, o que não é comum para a produção cinematográfica brasileira, que tem mais de 80% dos títulos anuais produzidos em São Paulo ou Rio de Janeiro (COLUCCI, 2016).

Esse fazer cinema de dentro para fora é que nos possibilita o entendimento de como essas cineastas utilizam o cinema para se autorrepresentar. Trazem assim à tona seus afetos, reencontrando suas histórias a partir do entendimento das rotas que os seus ancestrais percorreram e para, além disso, compreendendo o papel das religiões afro-brasileiras nesse

passado. Ainda que algumas dessas cineastas não estejam inseridas em um contexto religioso não podemos ignorar que essas religiões marcam a cultura do negro no Brasil, portanto, trazer a tona essas histórias em seus filmes é tornar-se visível, é reconstituir uma identidade que historicamente foi apagada por meio das representações.

Souza (2017) contribui com a discussão afirmando que construir um cinema negro no feminino nos torna responsáveis por erguer um cinema de identidade. A responsabilidade social com que nos envolvemos torna nossos trabalhos, mesmo na produção mais imperfeita, um elemento de arte e existência, onde se configura a nossa territorialidade negra. É através do cinema negro no feminino que cineastas negras (re)existem, recriam representações mais humanizadas de si e dos seu grupo social (SOUZA, 2017, p. 16). O cinema negro no feminino se sustenta, pois, nessa base em que recria identidades a partir das representações trazendo para o centro das narrativas a mulher negra, suas experiências pessoais, ou seja autorrepresentadas, tornando visível o afeto entre pessoas negras, humanizando-as, mostrando na tela que tais mulheres possuem subjetividades.

É um cinema que acompanha as reflexões de bell hooks quando aborda que o olhar é um lugar de resistência e também de poder: as cineastas negras estão assumindo o poder de criar identidades próprias através da representação. Um filme ficcional marcante neste cenário é o curta-metragem “Cores e botas” (2010), da diretora Juliana Vicente (SP). Depois de ser rejeitada em um concurso de paquitas mirins em sua escola por não ser loira, apesar de ela ser a menina que mais dominava os passos e possuía todas as vestes de paqueta, Joana, uma criança negra de classe média alta, decide que não será mais paqueta e resolve que será fotógrafa. A personagem descobre a possibilidade de construção das próprias imagens pela fotografia. O controle do olhar e da imagem é assumido enfim pela criança negra (FREITAS, 2017, p. 36).

### 3.3 CINEASTAS NEGRAS: PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E POLÍTICAS DA COLETIVIDADE

Outra característica forte e importante que cerca as produções do cinema negro no feminino e suas formas de se fazer é a política da coletividade. E pensar o cinema dentro desta perspectiva é pensar um cinema descentralizado na figura da diretora como única autora do filme, de acordo com a abordagem da teoria dos cineastas. Através do pensamento de Penafria, Graça e Baggio (2015), investigamos a criação compartilhada por vários autores, que juntos contribuem para a construção de uma obra cinematográfica em sua criação, desde

roteirista/argumentistas, compositores, aos editores de som e montadores. Profissionais por vezes silenciosos ou silenciados pela grande indústria cinematográfica ou por um estrelato polarizado no diretor. Para esses pesquisadores, o cineasta é qualquer profissional ligado diretamente à criação de um filme (PENAFRIA, GRAÇA E BAGGIO, 2015, p. 27).

Nesse sentido, trazemos para o centro dessa discussão as produções investigadas nesta pesquisa, Kbelá (2015) e *Elekô* (2015), para assim poder explicitar o que entendemos por essa política de coletividade. Mesmo com a ausência de muitas ofertas de editais, cineastas negras não param de produzir, e essas produções vêm resistindo e nascendo através do objetivo em comum que é ver retratado na tela filmes que possam melhor representar o povo negro. Portanto, é em condições de pouco ou nenhum orçamento que cineastas negras estão se articulando e se ajudando para fazer cinema.

Adélia Sampaio, em sua fala no seminário em sua homenagem na EGBE - Mostra de Cinema Negro de Sergipe em 2017, utilizou o termo “ajuntamento” para definir essa coletividade no cinema, termo que trouxemos para nossa análise. Para Sampaio, cinema não existe sem coletividade, pois é uma arte de ajuntamento, como diz. Diante de um cenário de cinema independente no Brasil, no qual o financiamento através de editais não consegue atender a todos os projetos, cada vez mais é comum encontrar produções realizadas através de um sistema de coletividade e ajuntamento, onde equipes se formam por afinidades e/ou por acreditar nos projetos de seus criadores.

Deste modo vão encontrando caminhos alternativos de financiamento via contribuição coletiva, por meio de campanhas em plataformas na internet como, por exemplo, *Crowdfunding*, Benfeitoria, Vakinha, dentre outros. Existindo ainda outras formas de conseguir apoios locais de pequenas empresas ou mesmo financiando do próprio bolso dos envolvidos na equipe. Apesar de ser uma realidade para boa parte das produções do cinema negro no Brasil, é necessário frisar que cineastas negros precisam ter acesso a financiamentos de grandes editais para que assim, os seus filmes possam ganhar impulso para circular nas salas de cinema Brasil a fora.

Em *Elekô*, mulheres negras do Rio de Janeiro, outras de Minas Gerais, se uniram para construir uma narrativa experimental sobre a mulher negra, resgatando em performances desde os momentos da chegada de suas ancestrais africanas escravizadas no Brasil até os tempos atuais. Mais de 30 mulheres se uniram para construir a narrativa, sendo o filme assinado por 13 mulheres. Podemos dizer que neste filme se dá, de forma muito completa, a política de coletividade a qual mencionamos. Todas elas acreditaram que a discussão do filme possuía importância e por isso estiveram juntas na produção, seja na frente ou atrás das



câmeras, emprestando não só equipamentos, mas também sua mão de obra para que o filme acontecesse.

Em Kbela, o percurso da coletividade se dá de maneira diferente. Inicialmente um chamado na internet em que dizia “procuramos atrizes e não atrizes que queiram participar de um vídeo independente, que se identifiquem com a história de MC Kbela”, na divulgação havia também o link do conto. Como conta em entrevista para esta pesquisa a própria cineasta Yasmin Thayná, (Cf Apêndice), foram mais de 300 inscrições de meninas de todo o Brasil, Amazonas, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, e todas queriam contar a sua história com a transição capilar e os traumas que o racismo causa às mulheres negras a partir do preconceito dos seus cabelos crespos.

A coletividade, no caso de Kbela, vai para além do ajuntamento da equipe, percebe-se que o assunto que parte de dentro, da experiência pessoal da cineasta com seu cabelo que acessa diversas histórias parecidas, assim atingindo o coletivo. No fim, apenas 30 mulheres participaram da versão final de Kbela, e apesar de assumir uma estrutura bem tradicional do fazer cinematográfico, com suas funções bem distribuídas de diretora, montador, direção de arte, etc., a participação criativa de todos. Suas contribuições e as histórias pessoais das mulheres que interpretam no filme foram cruciais para a construção narrativa. O filme custou 5 mil reais, tendo a equipe conseguido levantar esse pequeno financiamento a partir de uma campanha na internet na plataforma Vakinha<sup>43</sup>, o que custeou hospedagem e alimentação da equipe.

Além dessas produções, citamos o filme documentário “O corpo é meu” (2014) de Luciana Oliveira, resultado do Trabalho de Conclusão de Cursos - TCC no curso de Audiovisual na Universidade Federal de Sergipe (UFS), realizado junto a 10 mulheres e sem nenhum financiamento. O filme abriu uma discussão quanto à representação das mulheres na mídia televisiva, sendo o tema o grande motivador para a união dessas mulheres que resultou na produção do filme. Emprestaram seus equipamentos, mão-de-obra e discutiram ideias para a construção da narrativa.

Sabemos que essas poucas produções não irão definir que o cinema negro no feminino é realizado por meio da coletividade, e é importante destacar que a intenção desta pesquisa não é generalizar, mas apontar essa política da coletividade como uma característica que tem

---

<sup>43</sup> Vakinha é um site de arrecadação virtual de financiamento que tem ajudado inúmeros projetos independentes a levantar fundos para seu custeamento. Site: <https://www.vakinha.com.br>

cercado principalmente filmes que não possuem financiamentos públicos ou privados ou mesmo aqueles com pouco custo.

Importante ressaltar também outros pontos para o desenvolvimento dessas produções, como a possibilidade de acesso a equipamentos mais baratos para a produção audiovisual. Essa é uma realidade que nos últimos anos tem contribuído para o desenvolvimento da produção de um cinema independente, mais alternativo e também mais engajado, levantando questões de autorrepresentação de grupos que reivindicam políticas de identidade. Esse acesso possibilitou o crescimento de produções audiovisuais realizadas por mulheres negras, que através de narrativas cinematográficas pretendem construir uma nova representação de seu gênero e raça indo de encontro com representações construídas no cinema de circuito comercial, onde as mulheres negras são invisibilizadas ou aparecem em personagens estereotipados. Nesse sentido, de acordo com Santos (2014, p. 246)

O desenvolvimento de novas tecnologias e formas de representação possibilitou a ampliação do acesso de minorias à produção e veiculação de filmes. Essa democratização provocou uma mudança radical nas possibilidades de representação do sujeito, e a mulher negra pode, ela própria produzir e veicular sua imagem. Estas novas possibilidades tem levado à consciência do poder da cultura visual cinematográfica contemporânea, no Brasil e no mundo de que a mulher negra pode e realmente faz cinema.

Além do barateamento é importante também apontar, nesse contexto, a promoção e investimentos de espaços de formação de cinema e audiovisual pelo Brasil afora em meados dos anos 2000, quando universidades públicas implantaram cursos dessas áreas; Pontos de Cultura foram espalhados pelo país desenvolveram oficinas de formação audiovisual, bem como a criação de Núcleos de Produção Digital, dentre outros projetos mais independentes. Esses dois pontos são importantes para a compreensão do aumento das produções de cinema negro no Brasil, e mais especificamente, de um cinema que vem sendo realizado por mulheres negras nos últimos anos. Cinema este que tem sido estruturado em cima de uma criação coletiva e independente, fortalecida pelo compartilhamento de ideias e objetivos comuns entre as cineastas envolvidas.

#### 4 AUTORREPRESENTAÇÕES DE CINEASTAS NEGRAS NOS CURTAS CONTEMPORÂNEOS: ANÁLISE DOS FILMES KBELA E *ELEKÔ*

Este capítulo apresenta as análises dos filmes estudados, *Elekô* (2015), do Coletivo Mulheres de Pedra e Kbelá (2015), de Yasmin Thayná, sendo organizado a partir de uma breve apresentação dos pressupostos metodológicos que serviram de fundamento à análise fílmica. Falamos das propostas de Teixeira (2012) e da Teoria dos Cineastas, de Penafria, Baggio e Graça (2015). Investigamos como os procedimentos de autorrepresentação e as afirmações de raça e gênero são inscritos nos filmes a partir dos elementos estéticos utilizados, bem como do discurso construído na narrativa. Refletimos também sobre a política de coletividade que orientou a produção dos filmes, influenciada pelas condições de produção e mesmo pela temática que os filmes discutem.

É importante salientar que os filmes estudados trazem características semelhantes, sendo os dois, *Elekô* e Kbelá, realizados em um período de efervescência das produções de cinema negro no feminino, esse período dos últimos oito anos, de 2010 a 2018. Ambos são marcados por um retorno à ancestralidade para a reconstrução da imagem de mulher negra, buscando entender o contexto histórico-social e o percurso de mulher africana – antes rainhas ou mulheres que possuíam identidade própria – trazida escravizada para o Brasil, perdendo sua identidade e sendo atravessada por outras. Assim, tais filmes nos trazem a imagem de uma mulher negra que possui subjetividades, dores, afetos, que é humanizada; e essa reconstrução se dá através de um entendimento histórico do percurso de seus ancestrais na história do Brasil.

##### 4.1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

Nessa pesquisa, conhecer o percurso e o discurso de cada cineasta foi imprescindível para identificar um cinema de autorrepresentação em seus trabalhos. Em vista disso, acessamos a informações sobre essas cineastas através de fontes diretas, ou seja, a partir de entrevistas com as cineastas em questão, e observando os seus discursos a partir também de sua obra. Esse caminho foi seguido de acordo com as orientações propostas pelos critérios metodológicos da Teoria dos cineastas.

Conforme Penafria, Graça e Baggio (2015, p.23), todo cineasta desenvolve uma teoria durante o seu processo de criação. Os autores entendem que o cineasta ou qualquer outro artista reflete teoricamente sobre suas obras ou não seria original ou nem mesmo poderiam

estabelecer um estilo se não houvesse essa reflexão quanto aos processos criativos de seus trabalhos.

Manuela Penafria junto a outros autores como Ana Santos e Thiago Piccinini também reforçam o que investigam como essa Teoria dos Cineastas, explicando que se trata de,

Todo o discurso verbal ou escrito – ou o que apenas se manifesta nos filmes – no qual um conjunto de pressupostos ou conceitos são articulados de modo a explicarem, discutirem ou remeterem para a resposta a respeito de uma determinada problemática. E o objeto de reflexão do cineasta enquanto teóricos são os seus próprios filmes, mas, também, a relação dos seus filmes com o cinema ou outras artes ou, ainda, o próprio cinema. Os seus filmes terão, à partida, de se apresentar como uma prática coerente (entre o que o cineasta diz e faz). (PENAFRIA, SANTOS E PICCININI, 2015, p. 333)

Penafria, Santos e Piccinini (2015, p. 333) reforçam que a teoria dos cineastas deve está mais evidente em seus filmes que em suas manifestações verbais ou orais; e a recolha da informação verbal ou escrita deve contribuir para esclarecer/compreender melhor a teoria do cineasta que, a bem dizer, só pode estar nos filmes, já que nos referimos à arte cinematográfica e um filme é, em si, uma forma de pensamento.

Portanto, nos debruçamos sobre as obras para entender como esses pensamentos são articulados com o fazer cinematográfico, como os objetivos traçados por essas cineastas aparecem em seus filmes aliados à linguagem cinematográfica. No texto discutido pela Penafria, Graça e Baggio, os autores apresentam algumas orientações dessa abordagem metodológica para a investigação dessa teoria. São elas: 1) os filmes, num confronto direto, sem mediações nem apoio de outras leituras ou interpretações da obra que ofusquem essa relação direta; 2) uma leitura atenta, cuidada, aturada de todo tipo de material escrito pelos cineastas desde livros, manifestos de exposição pública ou cartas que sejam a partilha de reflexões sobre a sua própria obra ou sobre o cinema; 3) entrevistas concedidas pelo cineasta ou seus depoimentos verificando o contexto dessas manifestações verbais; 4) a partir da filmografia cronológica organizá-la ou reorganizá-la classificando-a por gênero, por financiamento, por circuito de exibição ou outro critério; 5) filmes que nunca chegaram a ser realizados, mas sobre os quais existem documentos como roteiros/argumentos ou outro tipo de manifestação (PENAFRIA, GRAÇA E BAGGIO, 2015, p. 28-29).

A partir disso, o caminho que fizemos para investigar as teorias das cineastas aqui propostas, obedece às orientações acima. As principais fontes diretas que acessamos foram as entrevistas concedidas pelas cineastas para esta pesquisadora e o confronto direto, ou seja,

uma análise direta de seus filmes sem mediação de nenhuma análise anterior escrita ou verbalizada por outrem.

Tivemos acesso a apenas um material escrito para o auxílio da análise, o conto *Mc Kbelá*, escrito pela cineasta Yasmin Thayná em 2013 com relatos pessoais de sua transição<sup>44</sup> capilar e que foi fonte de inspiração para a realização do filme. Outro ponto que damos atenção são as obras produzidas pelas cineastas antes e depois de seus filmes analisados nesta pesquisa, o que nos ajudou no entendimento de qual tipo de cinema essas profissionais constroem, bem como se existe uma coerência no conjunto de sua obra.

Penafria, Graça e Baggio (2015, p. 31) propõem também outra possibilidade de investigação, em formato de perguntas, nas quais nos baseamos para as perguntas realizadas durante a entrevista com as cineastas. As perguntas se apoiam nos seguintes objetivos: 1) produzir teoria do cinema através dos conceitos e reflexões por trás do gesto de fazer cinema; 2) conhecer e divulgar o modo como os cineastas pensam o cinema, por exemplo, questões já abordadas pela teoria do cinema, como os conceitos a realidade ou a figura do espectador; 3) encarar o cineasta como um teórico *in fieri*, capaz de, também ele, através do que diz e escreve sobre o cinema como com os próprios, contribuir para o panorama mais vasto da teoria do cinema.

Penafria, Santos e Piccinini (2015, p. 334) também reforçam o procedimento metodológico orientando uma atenção para a bio-filmografia das cineastas, nesse sentido observamos como a biografia dessas cineastas influenciam em seus trabalhos, bem como a importância que é dada ao cinema e a sua relação com outras artes, movimentos artísticos e a realidade. Apontam também uma atenção para a tipologia com a relação da atividade de teorizar, que no caso das cineastas analisadas identificamos como prescindível, ou seja, quando não há produção teórica exterior à obra, mas é dada a importância à teoria.

Ainda é importante entender a relação das cineastas com os espectadores, quem são os seus espectadores e se elas são espectadoras de sua obra. Os conceitos que carregam, como se relacionam com as produções, distribuição e exibição de suas obras, por exemplo. Como inova e se enquadra nos gêneros que trabalham. O seu estilo de trabalho, o processo criativo, a linguagem cinematográfica utilizada, sua relação com o som, quais os personagens, temas

---

<sup>44</sup> A transição capilar é um processo natural de retorno a raiz capilar de origem. Período em que uma pessoa que é adepta ao alisamento do cabelo através da química decide deixar o seu cabelo natural crespo ou cacheado voltar renascer. Esse processo é vivenciado por milhares de pessoas negras no Brasil, em sua maioria mulheres, que para adaptar-se a um padrão de beleza branco e europeizado da ditadura dos cabelos lisos e esvoaçantes, passaram anos alisando o cabelo e decidiram por não usar mais químicas. Esse processo é também fator importante para muitas meninas e mulheres que passam a se reconhecer como mulheres negras no Brasil.

frequentes, o que filme e quando, recorte do tempo e espaço e como manipula espaço-tempo (PENAFRIA, SANTOS E PICCININI, 2016, p.335-336).

Para o entendimento da estrutura narrativa dos filmes estudados, adotamos ainda uma metodologia complementar, proposta por Teixeira (2012), onde o autor levanta discussões de um ponto de vista contemporâneo acerca dos filmes documentários e experimentais. Teixeira (2012, p. 269) desenvolve um método ao observar uma crise nas formas de análises fílmicas, segundo ele, provocada pelas mudanças que a base técnica do audiovisual sofreu na contemporaneidade. É a partir dessa reflexão que o autor levanta a importância de estudar o filme em sua consistência, a partir de sua estética e técnica de maneira mais independente e então, posteriormente introduzi-lo em um campo teórico.

Deste modo, Teixeira (2012) descreve alguns procedimentos metodológicos, iniciados por um inventário dos materiais de composição do filme, como fotografias, *voz off*, música, entre outros elementos dos quais o cineasta utiliza na criação do filme. Em seguida, propõe um inventário dos modos de composição, observando como os elementos combinados através da montagem dão sentido ao filme. É proposta do método também observar as funções da câmera, como ela é posicionada durante o filme e seus modos de enquadramento, levando em conta se o ponto de vista da câmera se trata de uma objetiva indireta, subjetiva direta e subjetiva indireta livre (TEIXEIRA, 2012).

O autor propõe, assim, dissecar o filme, observando-o parte por parte, para então compreender o seu processo de criação, a utilização de cada recurso discursivo, suas técnicas, e ao final obter um entendimento do filme como um todo. Esse tipo de procedimento de análise é importante nessa pesquisa para alcançar o objetivo pretendido de entender como o cinema tem sido utilizado por essas cineastas para construir e comunicar seus discursos afirmando raça e gênero.

A partir dessas orientações metodológicas acima abordadas e suas especificidades é que apresentamos a seguir as análises dos filmes investigados, *Kbela* (2015) e *Elekô* (2015).

#### 4.2 KBELA E *ELEKÔ*: IDENTIDADES E EXPERIÊNCIAS COLETIVAS NO CINEMA NEGRO FEMININO

Um marco essencial para os dois filmes no retorno a essa ancestralidade se dá na presença do tambor enquanto som e imagem em cena nas duas produções. Para Paradiso e Gonçalves (2014, p. 333), o tambor é símbolo máximo da identidade e da religiosidade de matriz africana. Além da cultura, a religião foi responsável pela preservação da memória

africana no Brasil. Os negros africanos escravizados preservaram seus rituais religiosos mesmo nas senzalas, usando estratégias para que o branco não proibisse suas práticas. O sincretismo religioso<sup>45</sup> foi uma delas.

Um objeto fundamental nesses rituais religiosos é o atabaque, isto é, um tambor, um instrumento musical, cuja música produzida por ele faz com que a distância entre Brasil, onde estavam os negros, e a África, país de origem, não exista, podendo assim, reviver sua cultura e religião, como se eles não estivessem saído de lá. Por meio do ritmo e da música do atabaque/tambor/batuque, seus adeptos entram em um transe, que, para eles, significava uma comunhão entre os simples humanos em terras brasileiras e os deuses do continente negro. Brasil e África tornam-se um só espaço mítico. É importante pontuar que o atabaque é um símbolo essencial para as religiões de matriz africana, pois o som que este objeto produz contém o poder de invocar os deuses africanos, sejam eles orixás, *nkisses* ou *voduns* (PARADISO E GONÇALEZ, 2014, p. 334)

Neste sentido, a presença do tambor nos filmes é algo marcante e extremamente simbólico, em *Elekô* fazendo diretamente essa relação com um elemento religioso que é a referência a orixá ou deusa guerreira *Obá*. Em *Kbela*, apesar de não caminhar pela questão afro-religiosa, a relação com a ancestralidade possibilita que os espectadores ligados às religiões como o Candomblé possam encontrar elementos que o atravessam, como afirma a cineasta Yasmin Thayná (2018), ao dizer que “a ancestralidade é viva, essa coisa do Orixá é viva. Então, as nossas vidas tem esses signos também. A gente compartilha, ainda que a gente não seja da religião, compartilha signos muito parecidos com o da religião, porque a religião é feita pelas pessoas”. É essa fala da cineasta que nos faz refletir como os ancestrais africanos conseguiram preservar a cultura negra e a própria religião de matriz africana no Brasil e como essa memória ainda está aí para que possamos acessar e reconstruir a partir dela uma identidade negada por meio da sua invisibilidade nas representações de grande circulação no cinema e em demais produtos culturais brasileiros de grande projeção.

Outro dado importante em comum, é que parte das mulheres que produzem *Elekô* participou também da produção do filme *Kbela*, dentre elas citamos a musicista e percussionista Ana Magalhães, a produtora Monique Rocco e a performer Lívia Vidal. Esse é um dos dados que nos reforça o processo de coletividade que atravessa os filmes, além dos modos em que foram produzidos. O *Elekô* participou do desafio do Festival 72 horas<sup>46</sup>, em

<sup>45</sup> Para que os brancos cristãos não proibissem os seus cultos e rituais, os negros escravizados inseriram os santos católicos associando-os aos seus Orixás. Essa prática confundia os senhores de escravos.

<sup>46</sup> O Festival 72 horas acontece no Rio de Janeiro e propõe que os participantes escrevam, produzam e dirijam um filme de até 6 minutos em 72 horas.

que tiveram que realizar, editar e entregar o filme em 2 dias, sendo isso possível pela união e força de 30 mulheres. Já Kbela, além de ter sido financiado por apenas cinco mil reais, também passou por um processo coletivo em que diversas mulheres movidas por uma identificação com a história do processo de transição capilar, decidiram participar da equipe, atuando ou desempenhando outras funções.

O contato direto com o discurso das cineastas, através de entrevistas para esta pesquisa<sup>47</sup>, nos possibilitou entender que a coletividade é uma teoria explorada por todas elas, porém pensada e executada de maneiras diferentes. De um lado, o Coletivo Mulheres de Pedra desenvolve um cinema formado por várias cineastas que assinam seus filmes por vários nomes. Do pensar ao executar, para essas cineastas o cinema é horizontal, constrói uma equipe em que as definições de funções não são importantes, o processo criativo coletivo é a grande questão, são várias diretoras, todas elas pensando juntas o figurino, a trilha sonora, dentre outros elementos necessários no filme. A musicista e cineasta Ana Magalhães (2018) acredita que “Por mais que seja a ideia de uma pessoa, essa ideia não vai ficar pura”. Afirma ainda,

Eu não consigo ver o cinema sem ser coletivo. Eu não entendo como tem de ter um diretor. Tipo assim, não, “mas eu faço parte, eu acho que você poderia fazer assim, e se a gente fizesse assim”. Não tem como não ser né, as pessoas estão no filme, são muitas pessoas envolvidas né, não tem como se dá valor a uma pessoa só em um filme.

Ainda sobre o fazer coletivo, a cineasta Erika Cândido (2018) ao falar sobre o processo criativo de *Elekô*, diz

A gente não tinha o departamento de figurino, tínhamos todas pensando o figurino. A trilha não tinha direção musical, foi uma trilha coletiva, o processo da trilha. Feita em um quartinho, todas envolvidas, sentindo cada som. Eu acho que se alguém experimentasse um processo diferente da estrutura tradicional de cinema, que foi o que a gente começou no *Elekô*, veria que tipo, o fazer fica mais leve né cara, porque você distribui, você não fica na sua tensão ali única do seu setor que tem que resolver. Não, você fica numa tensão, mas é uma tensão distribuída, então a gente consegue se olhar mais, se sentir mais, fazendo sabe.

Para além dessa descentralização, por meio de um compartilhamento das ideias, da criação, mas também, como afirma a cineasta Erika Cândido (2018), o compartilhamento das tensões que toda produção cinematográfica trás, por ansiedade, por diversas razões outras. A

---

<sup>47</sup> As entrevistas com as cineastas dos filmes *Elekô* e *Kbela*, foram realizadas na cidade do Rio de Janeiro no dia 17 de maio de 2018.



cineasta Simone Ricco (2018) destaca que o processo coletivo também significa estabelecer redes, à medida que estiveram abertas para receber outras ideias e profissionais que enriqueceram o filme e também aumentaram o leque de conhecimento entre as artistas envolvidas.

O fazer coletivo teve a importância de estabelecer uma rede. A gente pôde a partir desse fazer coletivo, chegar em outras pessoas que circulavam no mesmo espaço, que faziam a mesma coisa e que eram pessoas que se não fosse esse fazer coletivo a gente não teria chegado nessas pessoas. Provavelmente eu não teria conhecido pessoas que estão na mesma área e que em paralelo até fazem a mesma coisa, mas se cada um tivesse em seu estúdio, numa produção fechada.

No curta-metragem *Kbela*, a questão da coletividade acontece dentro de uma forma mais tradicional de fazer cinema, dentro de uma lógica hierárquica, as funções foram bem respeitadas, e o compartilhamento de ideias se deu na conversa de cada profissional com a diretora Yasmin Thayná. Sobre cinema e coletividade, a diretora comenta,

Eu acredito muito na coletividade, mas na coletividade com pessoas que tenham tarefas. Eu acho que o cinema por si só, ele é coletivo, mas eu acho que o modo como a gente comunica o cinema, o fazer cinematográfico, o modo como a imprensa cria essa ideia de quem fez o filme, é uma maneira muito castradora, mas o processo em si não é. As hierarquias no cinema existem para que o filme seja possível. (THAYNÁ, 2018)

Nesse contexto, observamos através do relato da própria diretora do filme, que apesar de acreditar que o cinema é uma arte do coletivo, o seu modo de praticar é por meio da hierarquia. Sendo assim, ressaltamos outro aspecto indicador como teoria explorada pela cineasta em seu processo criativo cinematográfico. Essa teoria é o cinema como experimentação da linguagem.

Yasmin Thayná é uma cineasta jovem, com apenas 25 anos já experimentou o cinema e o audiovisual em seus vários domínios e formatos. Do experimental ao documentário, da *WEB* série ao *fashion film*. Essa experimentação visual e narrativa em suas produções está diretamente relacionada com a questão social do negro brasileiro. Portanto, ao fazer *Kbela* ela expõe as dores do racismo e dá visibilidade a essas questões com imagem e expressões corporais. No documentário “*Batalha*” (2016), Thayná registra a primeira vez em que um

grupo de jovens dançarinos do passinho<sup>48</sup> se apresentou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cenário onde até então apenas a cultura dita erudita havia se apresentado. Um marco para os jovens e parentes que estiveram presentes para prestigiar a apresentação.

Entre 2015 e 2016 Thayná também dirigiu a Web série “*AfroTranscendence*”, escrita por Diane Lima, que tem como proposta ouvir personagens negros reais, artistas, dentre outros, que pudessem fortalecer a ideia de criar novas narrativas sobre o negro e escrever histórias próprias em 12 episódios. A cineasta ainda experimenta com o *Fashion Film Vale Longo*, da marca carioca Gabriela Monteiro, que possuía uma proposta ligada às vestimentas dos negros escravizados no Brasil.

Eu vejo o cinema como uma experiência imersiva que permite uma comunicação e uma formação de imaginário também, de noção, que pode ensinar a gente sobre muitas coisas, pode levar a gente para muitos lugares. Acho que o cinema para mim foi um lugar de poder existir dentro de um outro lugar, social, socialmente criativo, e um lugar de poder também, porque é uma profissão em que você escolhe né, ainda em que alguns momentos você não tenha autonomia total da sua escolha né, dependendo do que você vá fazer, mas eu vejo muito como um espaço criativo de você poder escolher, fazer escolhas. E poder imaginar (THAYNÁ, 2018).

Assim, Yasmin Thayná utiliza o cinema como forma de poder existir, ou (re) existir (SOUZA e SILVA, 2017). Humanizando personagens, jovens, mulheres, crianças e homens negros, narrando suas histórias e mostrando tudo isso em formatos diferentes, experimentando técnicas diferentes de enquadramentos, tempo, espaços, e se apoderando do cinema para dá visibilidade a esses temas. A cineasta compreende o poder do olhar e o cinema como um lugar de poder de decidir o que pode e irá ter visibilidade, nesse sentido, escolhe tornar visível essas personagens, imaginar e criar narrativas que não mais estereotipe os negros. Confirmando assim, o seu pensamento de que o cinema não é puro entretenimento.

Eu acho que tem uma coisa muito ligada ao social mesmo, eu não acredito em cinema por entretenimento puro. Eu acho que até mesmo aquilo que de alguma forma não tem nenhuma intenção política muito clara, que você consegue identificar de cara, mas dependendo do modo como é feito, dependendo do modo como as pessoas, os personagens, o que eles reafirmam de estereótipo, como é que eles estão narrando aquele mundo em que eles estão inseridos, quem são esses personagens (THAYNÁ, 2018).

---

<sup>48</sup> Passinho é um tipo de dança que vem do Funk. Criado nas favelas do Rio de Janeiro e que ganhou destaque em entre 2015 e 2016 na mídia com o grupo Dream Team do Passinho.

O principal formato cinematográfico que moldura as produções discutidas é o domínio experimental. O nível de experimentação que ambos os filmes trazem para a narrativa tanto no sentido cinematográfico, de seus recursos, quanto à inserção de performances artísticas através das expressões corporais, da poesia, se alinham ao modo como esse domínio cinematográfico surge. Nos filmes analisados a seguir, a experimentação se dá para questionar a invisibilidade, o racismo e afirmar raça e gênero através da imagem, da inserção da performance, permitindo que o corpo se expresse e comunique ao espectador as sensações que vivenciar o racismo pode provocar, por exemplo. Apesar de construírem uma narrativa linear, respeitando os três atos do roteiro clássico, ambos os filmes “experimentam” o experimental de duas formas: o *Elekô* pelo percurso que as suas cineastas passam, pois antes do cinema, elas partem da arte da performance corporal, da poesia, da música, que envolve o sagrado feminino e a ancestralidade que é expressa de maneira visceral através do corpo, da poesia, do tambor. O cinema é um dispositivo que surge como oportunidade de expandir sua arte da performance, mas que se torna um importante meio para essas novas cineastas do Coletivo Mulheres de Pedra, que continuam após o primeiro experimento fílmico dando continuidade a essa maneira de fazer cinema em que as performances são pensadas para construir uma narrativa.

Esse modo de pensar e fazer ou experimentar o cinema é o que vamos nomear de um modo *Elekô* de pensar e fazer cinema. Pois, é através do cinema que essas cineastas conseguem fazer com que o que desejam “pôr para fora”, ou seja, as suas histórias enquanto mulheres negras possam alcançar um público maior. Poder esse que as imagens através do cinema possuem – ainda que por meio do cinema independente e de seus poucos canais de exposições – de chegar mais rápido na era da internet na qual estamos vivendo, e neste sentido, tornar visível o que por muito tempo não foi visibilizado. Como afirma a cineasta Simone Ricco (2018)

Para a construção de *Elekô* nós tínhamos ali um grupo que envolve a Erika, a Amanda, pessoas que tem uma entrada maior pelo cinema e que buscavam uma coisa mais conceitual, para mim tem muito uma coisa de cinema de imagem. E aí imagem para a minha área que estou ali como cineasta porque estou num processo de fazer, mas que sou da área de línguas, então imagem é linguagem não verbal. Eu acho que *Elekô* é um cinema de linguagem. A linguagem do silêncio que a gente elabora na primeira cena, a linguagem do não silêncio, do desilenciar, que é a linguagem do texto que verbaliza isso, do “como por pra fora?” que era o que a gente estava buscando ali.

Já em *Kbela*, a cineasta Yasmin Thayná nos propõe um filme que foge da simples conversa, por isso, sua escolha pelo filme experimental. Ela diz que para fugir de um formato documental em que as entrevistas registrassem as experiências de várias mulheres negras com a transição capilar, optou pelo formato experimental, tomando como maior referência o curta-metragem “*Alma no Olho*” (1972). Thayná conta que desde o início do processo criativo do roteiro, o tema da transição capilar a chamava bastante a atenção, pois precisava entender como transformaria aquilo em imagem. Nessa perspectiva, a cineasta tomou para si o desafio de elaborar um filme que pudesse se comunicar pela linguagem e seus recursos, pela interpretação e os próprios elementos encontrados em cena e os seus significados. Para isso, o roteiro foi a grande chave, é através dele, que a cineasta experimenta a linguagem.

Como é que você narra um processo de transição capilar com imagens, de forma que o roteiro represente esse momento? Então, assim, transição capilar... O que é que a gente faz no filme normalmente? Transiciona. Quem faz filme tem que transicionar o tempo. Você tem de sair de um lugar, ir para outro lugar, e chegar a algum lugar. O filme é isso. Então, como o meu tema era transição capilar, eu fiz com que a transição capilar fosse a estrutura de meu roteiro. Então, ele não era só o que eu estava falando, mas aquilo o que eu estava fazendo do que eu estava falando. Então, eu acho que essa escolha é uma escolha de experimentar, eu não sabia se isso ia dá certo, porque eu tenho pouco movimento de câmera, por exemplo, eu tenho um filme com um plano muito parado, montagem clássica, não tem muito corte no filme, não tem muito campo, extra campo, plano, contra-plano, não tem isso (THAYNÁ, 2018).

É a partir dessa lógica que a cineasta trabalha o tempo e também o espaço, esses elementos que irão transicionar a narrativa do filme. Ela distribui o filme em três atos: “a dor e a opressão, o ritual e a celebração” (THAYNÁ, 2018). Para a construção da narrativa diversos elementos cinematográficos foram explorados, como a cor no filme que é utilizada pela arte para diferenciar cenários e momentos diferentes de um ato para outro; o som que possui uma função importante, para além da trilha sonora, os ruídos e silêncios também são explorados para construir as imagens e dizer através delas. Mesmo a montagem passou por experimentações inesperadas para que pudesse salvar o filme de momentos imprevisíveis, como a desistência de uma das atrizes em cena e também experimentações por opções estéticas, que resultaram em outros significados para a cena, como veremos mais adiante na análise fílmica.

### 4.3 UM MODO *ELEKÔ* DE PENSAR E FAZER CINEMA

Se o fazer cinema da forma tradicional possui uma estrutura hierárquica que precisa ser respeitada para que o resultado seja de uma produção organizada, onde todos estão trabalhando de acordo com sua função, as integrantes do Coletivo Mulheres de Pedra (RJ) subverteram e se organizaram de maneira horizontal para fazer o curta-metragem *Elekô*. Apesar de manter nos créditos uma organização tradicional das funções por haver uma exigência por parte do edital do Festival 72 horas, que as levaram a produzir, durante o processo de criação e produção do filme todas elas estiveram pensando todas as etapas em conjunto, em reuniões que estimulavam chuva de ideias para a construção narrativa do filme. Assim, o cinema surge para essas mulheres artistas e militantes como uma oportunidade de fazer com que as suas reflexões sobre o que é ser mulher negra, já representadas através da performance corporal, da poesia e da música, pudessem alcançar ainda um público maior, que atravessasse fronteiras.

Nesse contexto, o cinema e o audiovisual, se torna a possibilidade mais viável em uma época em que a internet é uma grande aliada da difusão de conteúdos independentes; além de toda a possibilidade de se autorrepresentar que a modernização e o barateamento dos equipamentos trouxeram. Ou seja, essas mulheres estão inseridas no processo da “metrópole comunicacional” o qual menciona Canevacci (2015). Se apoderando dos meios digitais e de canais modernos de distribuição essas mulheres narram sua história e fazem com que um público maior possa acessar suas narrativas. Como afirma a cineasta Erika Cândido (2018), “É isso, as pessoas estão descobrindo esse novo formato, essa nova possibilidade de falar através do audiovisual, através do cinema, é muito lindo o que ele alcança e a forma que ele chega, real”.

É por meio do digital e das possibilidades que ele traz que essas mulheres começam a construir novas verdades sobre seus corpos, sobre suas histórias, tornando possível uma representação que difere das construídas historicamente baseadas em imagens que vem de uma construção de um olhar colonizador e racista. Representações essas que levantamos no início deste trabalho como estereótipos ou imagens de controle (COLLINS, 2014).

*Elekô*, curta-metragem de pouco mais de 6 minutos, nasce assim do desejo de falar sobre as mulheres que antecederam “as tias” que percorreram a Pequena África<sup>49</sup> e que

---

<sup>49</sup> Pequena África, localizada na Região Portuária do Rio de Janeiro ficou assim conhecida por se tornar uma comunidade de ex-escravizados após decretada a ilegalidade da escravidão no estado em 1831.

tiveram papel importante na construção cultural do lugar, como Tia Ciata<sup>50</sup> e outras tias. Nas palavras da cineasta Simone Ricco (2018),

A Livia (Vidal) muito espoleta, muito criativa, muito leve nesse sentido aí imaginativo, criativo, começou a pensar nessa ligação daquele espaço com a nossa ancestralidade, o quanto nós mulheres brasileiras, ali naquele espaço, tínhamos atravessado né, porque aquelas tias mais velhas, as tias que fazem parte da história do samba, Tia Ciata e outras tias, então a gente pensou em várias figuras femininas que teriam atravessado aquele território, e aí pensando nessas figuras, a gente nessa conversa, falou da chegada de mulheres que antecederam elas porque foram as primeiras mulheres negras que teriam chegado por ali. Então o primeiro link pra gente com a ancestralidade veio primeiro das tias que circularam ali na região e das tias a gente lembrou como elas chegaram ali, através das que vieram antes nos navios.

Para redefinir a identidade de mulher negra, e, portanto construir uma representação sob outra ótica, desvencilhada dos estereótipos de negras escravizadas já conhecidas pelo grande público, as cineastas de *Elekô* partiram do retorno às mulheres africanas, se conectaram com a ancestralidade investigando a história da chegada dessas mulheres escravizadas no Brasil, buscando saber mais sobre o passado e de onde vieram as suas ancestrais. Assim como afirmam as teóricas feministas negras que pensam o cinema por um viés interseccional, o contexto escravagista foi fundamental para a narrativa de *Elekô*, de modo que, é a imagem estereotipada das mulheres negras e o olhar opositor das cineastas para com essa imagem, que as motivaram a assumir o poder do olhar, o poder de filmar a si mesmas e criar narrativas de autorrepresentação, assumindo assim o poder de criar novas identidades de mulheres negras.

É nesse movimento de assumir o poder do olhar, que as cineastas de *Elekô* questionam um sistema colonizador que historicamente definiu a sua identidade de maneira essencialista, reduzida aos principais estereótipos que menciona Lélia Gonzalez (2014). Mãe preta, mulata e doméstica. Elas deslocam a sua imagem dessas figuras, abrindo caminhos para que o público possa pensar a mulher negra de um outro lugar, mais humanizado, com história e pertencimento a uma comunidade que resiste, com afeto. Dessa forma, filmar essa história, para elas é “contar através do sentir”, através de uma arte que não é a escrita, que já possui diversos registros na academia com as pesquisas, mas com o cinema que possui o poder de alcançar vários olhares, independente da palavra escrita, como comenta Simone Ricco (2018),

---

<sup>50</sup> Tia Ciata, chamava-se Hilária Batista de Almeida, moradora histórica da Pequena África. Foi mãe de santo e cozinheira e importante nome na criação do samba no Rio de Janeiro.

A gente deu conta de registrar artisticamente num tempo bem curto e de ter uma obra que tá sempre aí aberta para cutucar as pessoas sobre o significado, os silêncios, as falas, as escritas e não escritas das histórias que passaram por ali. A gente procurou captar só um pouquinho e colocar na roda.

Participam de *Elekô* cerca de 30 mulheres, sendo que 13 assinam a direção, todas mulheres negras que pensaram juntas as imagens, os figurinos e as locações, tornando-se todas cineastas da mesma obra. Essa coletividade durante todo o processo fílmico é o que nomeamos aqui como um “modo *Elekô* de pensar e fazer cinema”, uma maneira particular de construir narrativas que envolvem experimentação, respeito e afeto entre as mulheres do Coletivo Mulheres de Pedra, mas também com relação as mulheres que surgem nesses processos de criação e produção para contribuir nesse fazer e pensar. Nomeio esse modo coletivo e horizontal de pensar e fazer cinema como um modo *Elekô*, por esse nome ser tão significativo na ancestralidade africana, especialmente para as mulheres negras. *Elekô*, na mitologia africana, se trata de uma sociedade Iorubá governada por mulheres, sendo sua líder maior *Obá*, orixá guerreira e caçadora. Essa Orixá protegia sua comunidade e era responsável por seu gerenciamento. Ela convocava as mulheres para reconquistar o mundo<sup>51</sup>.

A coletividade entre essas mulheres negras e não negras, não nasce em *Elekô*, mas antes, enquanto grupo de economia solidária com sede em Pedra de Guaratiba (RJ). Descrevem-se em sua rede social do *twitter*<sup>52</sup> como “um coletivo colaborativo, horizontal, independente e autogestionado realizado por uma rede aberta de mulheres” (MULHERES DE PEDRA, TWITTER, 2012). Já realizavam nesse espaço sede atividades como hospedagem solidária e atividades artísticas, como sarau de poesias e intervenções musicais. A coletividade dentro da arte já fazia parte desse grupo antes do contato com o cinema.

Neste contexto, as cineastas se organizam em uma maneira *Elekô* em defesa de uma imagem de mulher negra que resiste e reconstrói a sua história, e ataca utilizando o cinema como arma, mostrando ao público o que é ser mulher negra a partir do seu próprio olhar.

A gente encontrou nesse formato *Elekô* de se posicionar, que é defesa e ataque, defesa do que é fundamental para a gente que é fazer arte e resistir com arte e resistir com afeto e se tornar uma referência para pessoas, principalmente para pessoas que estão chegando agora é um prêmio também. (RICCO, 2018)

---

<sup>51</sup> *Obá*, líder da sociedade *Elekô* convoca todas as mulheres guerreiras. Disponível em: <  
<https://www.geledes.org.br/oba-lider-da-sociedade-eleko-comanda-todas-as-mulheres-guerreiras/>>

*Elekô* foi tão marcante, no sentido do filme que resultou e na maneira como foi produzido e filmado, que inspirou outras mulheres que participaram do Festival 72h no ano seguinte (2016). O filme “Quijaua” (2016) foi resultado da reunião de várias mulheres que se inspiraram nas cineastas de Mulheres de Pedra para fazer cinema, as cineastas do Coletivo Mulheres de Pedra estiveram juntas produzindo o filme.

A maneira *Elekô* de pensar e fazer cinema, numa condição descentralizada da figura de um único autor, reflete um pouco a maneira experimental com que a maior parte dessas cineastas iniciou na sétima arte. Apenas três dessas cineastas tinham contato com o fazer cinema antes de *Elekô*: Erika Cândido, Monique Rocco e Amanda Palma, as demais estavam experienciando pela primeira vez.

Houve então uma horizontalidade que permitiu que essas cineastas pudessem pensar o cinema em conjunto, inserindo suas contribuições em cada parte do filme, a partir de suas experiências dentro de outras áreas das artes: são musicistas, poetas, performers, linguistas, dentre outras áreas ligada às artes. Essa multidisciplinaridade permitiu que o processo criativo do filme fosse intenso e repleto de riqueza visual, no sentido de que é possível observar e ouvir através da combinação imagem e som, diferentes performances que se conectam e constroem o filme. As próprias cenas do filme, onde em sua maioria a mulher negra nunca aparece sozinha, sempre acompanhada por outras mulheres, se apoiando umas as outras, trabalhando ou celebrando, reforça essa ideia *Elekô* de pensar junto e fazer junto.

Eu acho que o fazer coletivo é inquestionável pelo menos para as coisas que a gente gosta de fazer. Na arte né, impossível fazer arte sozinho na minha visão. E aí eu acho que o *Elekô* mostrou a arte de fazer entre mulheres que não foi uma coisa prevista, aconteceu. O Vini viajou e ele era o único homem do grupo e aí quando a gente viu, a gente estava reunida numa sala fazendo música, numa outra sala editando, numa outra sala escrevendo, só as mulheres numa casa. Tanto é que quando chegou o pai da Livia a gente fez assim: “Ei, ei, ei, calma aí. Não, rapidinho. Vai embora, por favor!” Porque estava uma energia assim, um coletivo feminino tão incrível né. (MAGALHÃES, 2018)

Apesar de a equipe formada apenas por mulheres (Fig. 1) ter sido uma consequência, pois o primeiro fotógrafo do filme viajou no período de produção, essa formação puramente feminina foi muito celebrada pelas cineastas de *Elekô*, fazendo sentido toda a construção que tornou o filme o que é. Uma narrativa pensada e executada a partir de um olhar autorrepresentativo, mulheres negras construindo sua imagem.



**Figura 1** - Parte da equipe de *Elekô*



Fonte: Página do Facebook do Coletivo Mulheres de Pedra

As cineastas convocaram outras mulheres que quisessem e pudessem construir junto o filme, perguntaram quem gostaria de participar, o que teriam para mostrar enquanto arte que pudesse contribuir com a narrativa. Foi nesse percurso que conheceram outras mulheres que já possuíam um trabalho com temática ligada a história da mulher negra escravizada no Brasil, a performance *Lei do ventre livre*.

Na busca por mais mulheres que pudessem contribuir, procuraram quem teria amigos que pudessem emprestar equipamentos ou mesmo trazer junto seu trabalho dentro da equipe. E outro dado, a experimentação a partir do improviso, a exemplo do dia de gravação, em que a equipe encontrou ao acaso a artista Millena Lízia percorrendo a Pequena África com a performer *Colheita de sopro* e a convidou para participar do filme.

Sobre fazer cinema, a cineasta Erika Cândido (2018) afirma,

A gente não teve estrutura hierárquica, não tinha um diretor, éramos todas, não tinha uma produtora, éramos todas. Então era um fazer coletivo de fato. A obra saiu porque o coletivo trabalhou em pro daquela obra. A gente agora olha o cinema e fazer de uma forma diferente dessa que a gente fez é estranho. É um coletivo (filme), que ninguém enxerga como coletivo, mas é um coletivo, vira uma grande família fazer um longa, a gente fica quatro, cinco semanas juntos, seis dias da semana, como é que não é um coletivo? É um coletivo.

Pensar em fazer cinema fora da forma tradicional hierárquica, envolvendo 30 cabeças diferentes pensando um único projeto, poderia ser desastroso e talvez o filme esperado não acontecesse pelos possíveis desencontros de pensamentos. Porém, nesse caso, esse modo compartilhado, essa maneira *Elekô* de criar e produzir sofre forte influência do processo de experimentação iniciante com o cinema, além de perpassar pelo afeto e respeito pelas ideias umas das outras, somando as contribuições, lapidando e construindo uma obra fílmica.

O principal conceito cinematográfico que seguem as cineastas desse filme é o do cinema como performance. Os seus trabalhos são construídos a partir da criação ou inserção de suas performances, seja através do corpo, do silêncio, das falas, da poesia, da celebração. “A gente já entendeu que a nossa construção é a partir de pensar performances” (CÂNDIDO, 2018).

Para Simone Ricco, construir *Elekô* tinha algo de cinema de linguagem (sua área de formação é Letras). É um cinema de experimentação em que a imagem e som são explorados e comunicam por vezes no silêncio, por vezes na fala que põe para fora o que há dentro dos pensamentos dessas cineastas negras.

Eu acho que *Elekô* é um cinema de linguagem. A linguagem do silêncio que a gente elabora na primeira cena, a linguagem do não silêncio, do desilenciar, a linguagem do desilenciar, que é a linguagem do texto que verbaliza isso né, do “como por pra fora?” que era o que a gente estava buscando ali. Então pra mim o *Elekô* é uma conjunção de linguagem e faz parte dessa conjunção para mim essa linguagem do corpo. A gente percebeu em cena como a linguagem do corpo podia ajudar nessa procura, a linguagem da arte, das artes plásticas, o trabalho da Milena que traz aquele vazio que depois vai enchendo, e esse encher de expectativas, e o vazio, é porque as vezes a gente se sente cheia e ao mesmo tempo cheia de vazio também. Então eu acho que pra mim é isso, é um cinema de expressão de múltiplas linguagens (RICCO, 2018).

Outro dado importante para essa experimentação, nesse modo de fazer e pensar cinema é sua relação com o Sagrado Feminino<sup>53</sup> e seus rituais. Essa filosofia propõe a mulher um retorno à sua essência feminina, para recuperar o que foi negado e reprimido pelo patriarcado que aliado ao cristianismo afirmou a criação de uma hierarquia divina masculina que resultou na perseguição à mulher e a negação da Grande Mãe<sup>54</sup>, a Mãe Terra, criadora de tudo o que existe.

Deste modo, os cultos e rituais à Deusa foram criminalizados e demonizados, a Grande Mãe foi negada em detrimento de um Pai cristão criador, visualizando como sujo, impróprio, pecado, o prazer feminino, representando a mulher como a responsável pelos males do mundo e sujeita à dominação masculina. Em *Elekô*, as cineastas trazem essa filosofia como referência através da energia feminina e da postura ritual. Essa referência vai caminhar em suas demais produções, essa experimentação elas denominam de Cinema Ritual,

---

<sup>53</sup> Informações sobre o Sagrado Feminino em A consciência do Sagrado Feminino por Mariella Faur in: <http://www.teiadethea.org/?q=node%2F92>

A nossa relação com o Sagrado Feminino nas duas produções (*Elekô* e *Fé menina*) é muito importante, a partir da aplicação de algumas sensibilizações, de algumas conversas sobre o Sagrado Feminino, nós nos sensibilizamos para fazer o que a gente tem chamado de Cinema Ritual, então essa conexão com o sagrado, essa ligação que se estabelece antes da cena e que nos guia sensivelmente para a expressão corporal, gestual e facial (RICCO, 2018)

**Figura 2** - Cena do episódio 1 da série *Fé menina*



Fonte: Décima edição do Festival de Cinema Negro/Youtube

As cineastas não realizam um ensaio para a produção do filme, o modo de trabalho dessas mulheres se dá por meio de reuniões para pensar como filmarão suas narrativas, pensando nas referências e na construção fílmica como ritual. Elas definem a narrativa e gravam tudo uma só vez, como um ritual filmado, mesclando ancestralidade e sagrado. O Cinema Ritual está mais explorado na série “*Fé menina*” (Fig. 2) como apresentado na sinopse do primeiro episódio, postada no evento de lançamento no Facebook<sup>55</sup>: “Iluminadas pela lua, as deusas adentram o ventre poético do manguezal. Sob a luz da minguante o endeusamento se revela em gestos, movimentos, oferendas que movem a travessia marcada por fé, feitiço e sabedoria” (FÉ MENINA, 2017)

O curta-metragem *Elekô* está dividido em três atos, dentro de uma narrativa clássica de começo, meio e fim. No primeiro ato as fases da escravidão no Brasil, no segundo a mulher negra do presente entendendo o seu passado, a história de seus antepassados e se conectando com o ser mulher, o seu corpo, e ao que está ligado ao Sagrado Feminino e, por fim, a celebração em conjunto com outras mulheres.

<sup>55</sup> Lançamento Fé Menina: < <https://www.facebook.com/events/277727129395007/>>

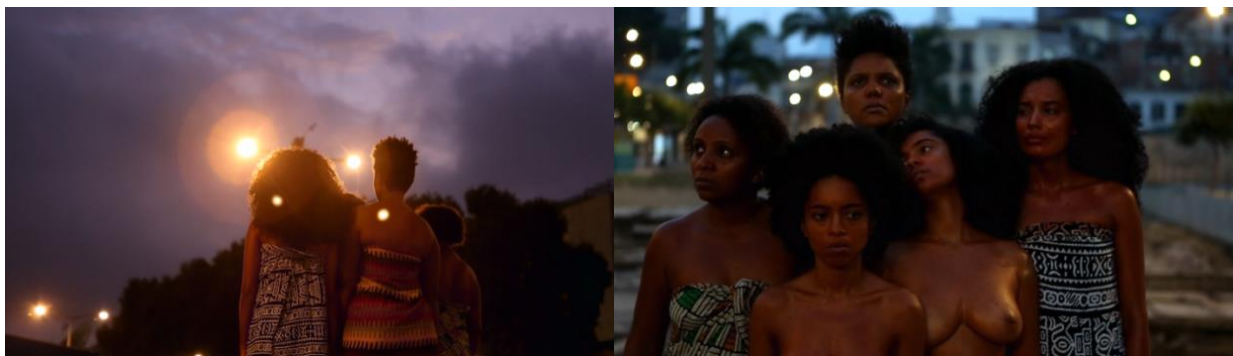
As cineastas utilizam de pelo menos 14 materiais de composição na narrativa do curta-metragem. Esses materiais são: a) o figurino feito de estampas africanas e algodão branco, tecidos e turbantes, que ajudam a demarcar o tempo histórico no filme; b) o cenário simbólico, a Pequena África e seus diversos lugares, Cais do Valongo, ruas e vielas. c) A poesia Loucura São de Simone Ricco; d) a declamação da poesia em performance; e) as músicas “Movimento Pequena África” e “Movimento café” de Ana Magalhães, “Vovó não quer casca de coco” (Ponto de Umbanda) e “Dá licença” (Ponto de abertura); f) Lei Áurea narrada na performance Lei do ventre livre; g) o texto De cores e curas de Dani Gomes e outro texto construído baseado na frase “tudo faz sentido até agora” das próprias Mulheres de Pedra que aparece em sons de pelo menos três vozes femininas em sobreposição; h) voz off, vozes que falam ao mesmo tempo, que leem a Lei Áurea; i) o caderno utilizado por Dani Gomes para as reflexões que o filme aborda; j) o grande saco plástico com diversos sacos plásticos menores que carregam o sopro das mulheres na performance Colheita de sopro; l) os tambores que marcam a ancestralidade musical; m) as mulheres de pedra, personagens performers do filme; n) as performances que carregam uma reflexão poética sobre a mulher negra, a ancestralidade africana e o sagrado feminino<sup>56</sup>.

Entre essas performances a poesia, o corpo e a dança se manifestam. Utilizam da *voz off*, que interpreta as reflexões do filme e, por fim, o som, as músicas, a trilha sonora, os gemidos, o choro, o bater do tambor. Tudo carregado de significados que nos leva a um lugar de ancestralidade africana, hora nos transmitindo a sensação de está em um tumbeiro<sup>57</sup>, ouvindo e sentindo as dores sofridas por mulheres vindas de África, e o som do mar que levava aquelas mulheres a uma terra desconhecida, como na performance Nau na primeira cena do filme. É com esse som que se arrasta na cena, que enquanto espectadores, acompanhamos o movimento dos corpos das personagens em cena, que vem e vão (Fig. 3).

---

<sup>57</sup> Navios de carga que atravessava os africanos escravizados no Atlântico.

**Figura 3** - Cenas iniciais de *Elekô*



Fonte: *Elekô*

Ana Magalhães, musicista responsável pela trilha sonora, tem como referência, para seus trabalhos, o tambor de diversas regiões, principalmente o tambor de som africano. É através do tambor que o seu encontro com a ancestralidade se manifesta. Em seus trabalhos se permite misturar o tambor com outros ritmos como o eletrônico, como fez em *Elekô*.

As minhas referências são do tambor né, de mulher e essa pesquisa da musica negra, seja de onde for. Da África, Caribe, América. Tem muito da referência africana, que é onde eu vou buscar o que me alimenta. Um tambor e um eletrônico. As frases de um ritmo africano, mas o tambor em outras formas, assim, mas que tá ali presente de alguma forma. Então as minhas referências são as matrizes negras. Eu fico sempre tentando buscar esse lado. Cadê, onde é que a gente pode juntar com um ritmo aqui, com uma poliritimia, como que a gente pode fazer uma brincadeira sem ser a mesma coisa, mas sempre falando da mesma coisa (MAGALHÃES, 2018).

A referência de África vai acompanhar o filme em todos os seus elementos. É a primeira cena, com uma câmera objetiva direta que permanece em todo o filme, que nos revela os rostos e expressões em closes, dor e sofrimento de mulheres que saíram de seu lugar contra a sua vontade. No olhar, a dúvida, a procura por localização. Onde estamos? Que lugar é esse para onde estamos indo?

Em performance, Simone Ricco declama a poesia “A loucura sã”, escrita por ela para o filme (Fig.4):

A procura de sã consciência, de percorrer esse local, um ritual. Pequena África de chegar para morrer ou vingar, nos prazeres da vida, na arte, na gira, a girar. Na pedra, no porto, no morro, na praça, com harmonia, na loucura de criar. Esquinas, largos e vielas, cravejados de negruras, bares, lares, cantos, ervas, curas. Histórias encruzilhadas, multidão que entra e sai ao longo dessa beira de cais. Insanas passagens percorridas na sã consciência de que tudo que tem, existe, é. (RICCO, 2015)

**Figura 4 - Simone Ricco em cena**



Fonte: *Elekô*

Nas palavras acima, em fundo de poesia, Ricco reflete sobre a consciência da força e memória que a Pequena África carrega, é assim que a combinação imagem e som, através da voz da cineasta e poetisa, apresenta esse espaço, o quão simbólico é onde a cena da performance Nau no Cais do Valongo, onde os negros africanos escravizados desembarcavam no Rio de Janeiro e eram vendidos aos senhores de escravos. Na cena a imagem de uma mulher negra africana em plano médio, em expressão de dor e sofrimento, em seguida um plano geral apresenta o Cais do Valongo (Fig. 5) na Pequena África e ilustra esse chegar para morrer ou vingar. A boca da cineasta em close-up revela palavras que nos conta sobre a resistência dos negros através da criação, da arte. A sabedoria que trouxeram através do conhecimento das ervas, e as diversas histórias encruzilhadas, dos homens e mulheres negros africanos que desembarcavam forçadamente no Brasil.

**Figura 5 - Cais do Valongo**



Fonte: *Elekô*

Hoje, reconhecido como Patrimônio Histórico da Humanidade, a Pequena África foi moradia de negros ex-escravos, que em 1831 quando o comércio de escravos se tornou ilegal (antes da abolição que aconteceria 50 anos depois), buscavam viver entre os seus, em comunidade e lá construíram suas casas. A época em que gravaram o filme, o Cais do Valongo havia sido descoberto muito há pouco tempo. Haviam escavado e retiraram um tampa buraco que por muitos anos havia escondido aquele espaço histórico. Para a cineasta Ana Magalhães, esse momento tinha muito a ver com a energia que cercava o filme, a energia de descoberta da ancestralidade africana que atravessa também as histórias dos antepassados das cineastas. Simone Ricco (2018) completa,

Então naquela região onde poderia escolher milhares de cantinhos, milhares de espaços, mas o Cais do Valongo simbolicamente para a gente era muito importante, pensar no espaço e como o espaço fica bonito em cena né, porque ele tem passado e ele é cortado, atravessado por pessoas que estão no presente, tinha todo um clima de escavação ainda, de obra, não mais de escavação, mas de obra, que mostra uma coisa de está em construção, que eu acho que aquela cena tem muito ali, para onde estamos indo? De onde estamos chegando? Então dentro do território que foi delimitado, para a gente, uma coisa a gente sabia, que a primeira cena seria ali.

O processo histórico vivenciado pelas mulheres negras africanas e mais tarde negras brasileiras está presente em todas as expressões corporais encontradas no filme. Na segunda performance que segue no filme, Lei do ventre livre (Fig. 6) das artistas Verônica da Costa, Eva Costa e Andrea dos Anjos, localiza o espectador em dois momentos históricos caros a população negra escravizada de um modo geral e a mulher negra escravizada.

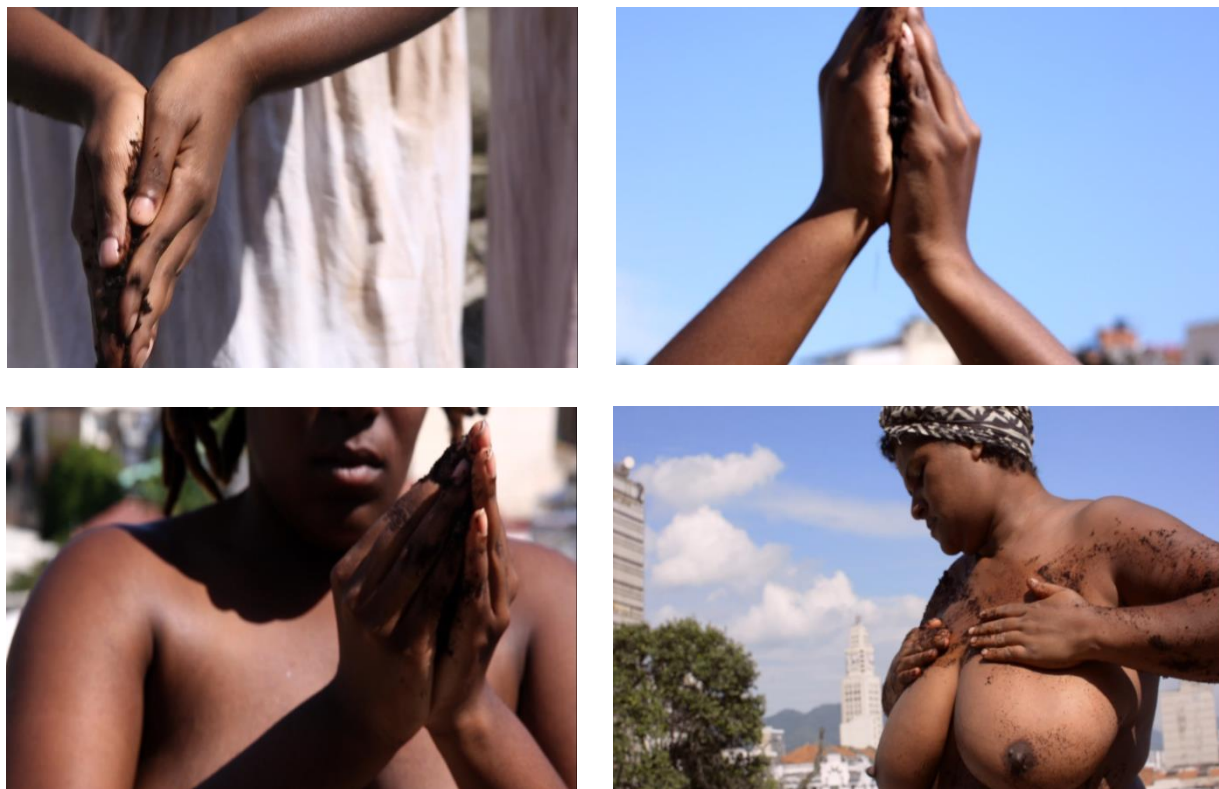
A *voz off* narra os dois primeiros artigos do decreto da Lei Aurea de 1888, que declarava extinta a escravidão no Brasil: “Art. 1º É declarada extinta, desde a data desta Lei, a escravidão no Brasil. Art. 2º Revogam-se as disposições em contrario”.<sup>58</sup> Nesta performance, inicialmente a câmera que se movimenta a partir de um primeiro plano em uma das performer, nos apresenta suas mãos cheias de café, ela veste roupas de algodão com seios a mostra. Através do corpo que com as mãos esfrega café e o som que narra “está declarada extinta a escravidão no Brasil”, desloca o espectador para o momento em que a escravidão estava sendo extinta, período em que os negros escravizados eram explorados em lavouras de café.

---

<sup>58</sup> Lei de N. 3353 a Lei Aurea de 1888. Disponível em:  
<<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/66274.html>>



**Figura 6** - Sequência da performance Lei do Ventre Livre em *Elekô*



Fonte: *Elekô*

Em toda a sequência, a câmera que filma a performance está em primeiro plano, enquadrando detalhes do movimento dos corpos, hora nas mãos, hora em corpos que estão se movimentando em círculo e esfregando café em si mesmas. De um modo geral, a câmera em *Elekô* é bastante próxima dos corpos, revelando detalhes e movimentos, como se quisesse mostrar as marcas históricas que o corpo negro carrega.

O nome que a performance possui, Lei do ventre livre lembra a primeira lei abolicionista do Brasil, decretada em 1871 e que declarava que todos os filhos de mulheres escravas nascidos a partir daquela data estariam livres. Porém, há controvérsias, de modo que essa lei indicava que essas crianças teriam duas opções: ficar sob a tutela dos senhores até completar a maior idade, sustentados e trabalhando para eles, ou seriam entregues ao governo, sendo que na primeira opção os maiores beneficiados eram os donos de escravos. Nessa sequência, *Elekô* nos apresenta um momento caro às mulheres negras escravizadas e mães que, na dor da escravidão, ainda eram obrigadas a ver seus filhos em um processo de exploração mesmo supostamente livres.



**Figura 7** - Performance *Colheita de sopro* na Pequena África



Fonte: *Elekô*

Do passado para o presente, ainda assumindo uma câmera objetiva direta, intercalando entre planos gerais e primeiros planos, a narrativa apresenta mulheres negras em movimento numa Pequena África atual. O som nos localiza, a introdução nessa cena é de um som eletrônico, com uma técnica chamada *scratch*<sup>59</sup>, utilizada por Dj's em seus *pick-ups*. Em um plano geral, a performer Millena Lízia aparece com um grande saco plástico com diversos pequenos sacos plásticos. Ela está em busca do sopro de outras mulheres, e na performance “Colheita de sopro” (Fig. 7), convoca outras mulheres para contar juntas as suas histórias. Nessa sequência, o som é experimentado em uma sobreposição de vozes ou camadas de vozes, técnica de montagem que referencia o modo como o cineasta soviético Serguei Einsestein entendia a montagem cinematográfica. No fim, o resultado dessa técnica gera uma unidade do questionamento feito pelas cineastas: Como pôr pra fora? (Fig. 8).

Essa sobreposição de vozes aparecem em *voz off*, e parte de uma mistura de dois textos escritos pelas cineastas para refletir sobre o questionamento que colocam no filme. A impressão que fica para o espectador ouvinte é que há uma conversa entre mais de uma mulher na cena, mas algo que fica no plano do pensamento, pois a mulher que aparece em cena, ela está só e escrevendo.

<sup>59</sup> Scratch se trata de uma técnica musical utilizada por um turntablist ou pick-ups (como é mais conhecida no Brasil) que produz sons arranhando o disco de vinil para frente e para trás. Hoje em dia, o scratch é criado em programas de computadores que simulam o vinil. Considera-se o DJGrandmaster Flash como o criador do scratch, no ano de 1978.

**Figura 8** – “Como pôr pra fora?”



Fonte: *Elekô*

Daí Ramos caminha enquanto escreve, reflete. A vemos em primeiríssimo plano e a câmera a acompanha em movimento. Uma mulher em movimento, procurando narrar a sua história. Para as cineastas, agora tudo faz sentido. A história da mulher negra, de onde veio, a ancestralidade, o sagrado feminino.

Como pôr pra fora? (Cor, som, movimento. África. Sim, arte.) Pelo menos uma vez na vida, agache pelada e deixe escorrer e sentir vermelho, isso é adubo pra terra (Feminina. Mãe. Tudo faz sentido até agora...) Ah filha, continua! Não para de escrever a sua história, (menstruação) sua história é você quem escreve.(Tudo. Contração. Eu quero ser, mas como pôr pra fora? Tudo faz sentido até agora.) Isso tudo, essa história, (energia. Sim. Mas, o que faz sentido? Tudo.) tudo faz sentido para você? Se você não tiver coragem (conexão. Sentido.) pra dizer que pele preta não dói, ninguém vai entender. (África) Escreve e conta pros ôto. Tudo faz sentido até agora!” (ELEKÔ, 2015)

O sagrado feminino, é evocado na fala em que as vozes femininas dizem: “pelo menos uma vez na vida, agache pelada e deixe escorrer e sentir vermelho, isso é adubo pra terra”.

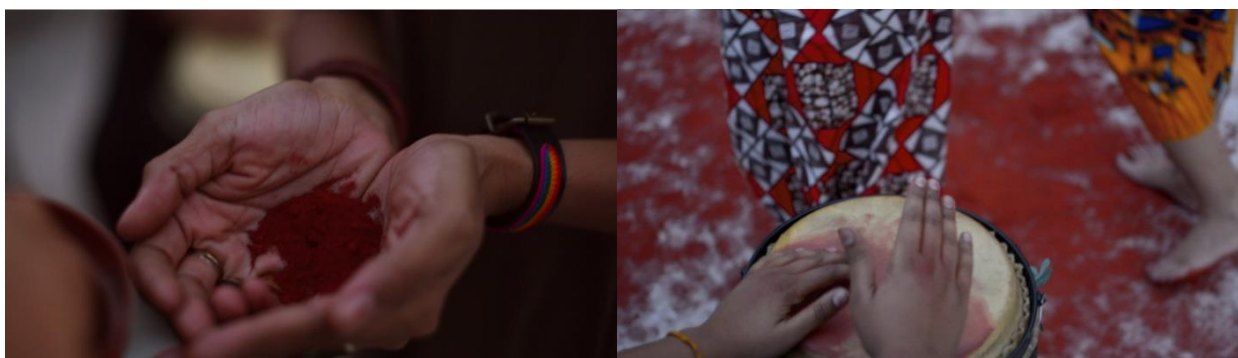
Assumindo a câmera e a escrita narrativa do cinema, essas cineastas vão e contam para os outros o que é ser mulher de pele preta e as marcas da história que carregam a cor de sua pele. Trazem à tona a mulher negra como mulher que sente, que é mãe, que menstrua, que tem ligação com a terra. Partem assim, de encontro com as narrativas construídas antes no cinema e na literatura sobre elas, representações travestidas de estereótipos como a mãe preta, que ocultava a maternidade própria dessa mulher e era retratada cuidando dos filhos dos brancos, como bem nos lembra Conceição Evaristo (2005, p.53). Simone Ricco (2018) comenta,

Então o que a gente pensou lá, esse trajeto da mulher negra pela sociedade brasileira, eu acho que fica muito escrito não pela ficção, mas pela realidade, que esse trajeto ainda é marcado de muita estigmatização. Todas as nossas formas de ocupar lugares sociais, elas são marcadas pela estereotipia.

Através do vermelho em diversos elementos do filme encontramos também referência a Orixá<sup>60</sup> Obá. Essas referências aparecem especificamente na pele como o sangue de uma mulher que está parindo no tumbeiro, amparada por outras mulheres, também no *lettering*, no figurino, e no pó de urucum que utilizam na celebração ancestral final, que é o encontro com as outras mulheres, em celebração a vida (Fig. 9).

Chamam outras mulheres através da performance Colheita de sopro, que assim como Obá, em sua comunidade *Elekô*, convocava todas as mulheres. Ela era quem protegia e defendia seu grupo, garantindo a integridade política e o sustento da comunidade. As cineastas do filme *Elekô*, convocam as mulheres negras para esse retorno, para dentro de si e para colocar para fora o que há dentro. Querer ser e pôr para fora. Mulher que sente, que pare, que se unem as outras mulheres em afetividade, se fortalecem e empoderam, escrevem as próprias histórias e celebram ao final.

**Figura 9** - Sequência do ritual de celebração em *Elekô*



Fonte: *Elekô*

Conectaram-se com uma postura *Elekô* que reflete na narrativa, uma postura de

mulheres que se cuidam, que não descuidam da batalha diária que é ser mulher negra. De está ali em uma postura de sofrimento, mas um desabar sem cair. Da gente ter em nosso corpo uma postura de quem está armado, de quem está preparado e de quem é de luta, mas uma luta que permite cuidar da dor da outra. (RICCO, 2018)

Obá traz a organização, a altivez para *Elekô*, questiona o local determinado para a mulher negra historicamente nas representações, um lugar que por vezes foi de piada, de risos

<sup>60</sup> Sobre a sociedade Elekô e sua relação com Obá acessar o link: <https://www.geledes.org.br/oba-lider-da-sociedade-eleko-comanda-todas-as-mulheres-guerreiras/>

dos outros, e que para as cineastas a presença de *Obá* vem propor outro lugar, o lugar de quem veio mostrar outra coisa, outra história, de quem quer ser levada a sério. Com *Obá* a certeza da beleza e do modo como elas, enquanto mulheres negras, estão inseridas naquela narrativa. Subvertem os estereótipos. Elas optaram por não fazer a concessão para caber na fantasia do outro. Permitiram-se ser fiel a si mesma e escrever as suas histórias de vida (RICCO, 2018), que celebram na dança final (Fig.10).

**Figura 10** - Cena final do filme *Elekô*



Fonte: *Elekô*

A afirmação de raça e gênero se dá nos trabalhos dessas cineastas através do retorno à essência feminina através do Sagrado Feminino e a busca por saber de onde vieram, buscando conhecer a história da ancestralidade africana que marca o povo negro na diáspora brasileira. Esse retorno e busca continua marcando suas produções, que surgem ainda com esse modo *Elekô* de pensar e fazer cinema, a partir da coletividade de ideias e da horizontalidade da equipe.

Após o *Elekô* em 2015, as cineastas contribuíram na criação e produção do já mencionado curta-metragem “Quijaua”, que envolveu 30 participantes integrantes de outros coletivos. Esse filme também aborda cura e fortalecimento feminino, se trata também de um filme experimental, em que as imagens falam com o espectador. Também criaram o Coletivo Audiovisual *Elekô*, onde refletem e produzem cinema a partir de sua própria forma de fazer e pensar essa arte, dentro da coletividade, pensando juntas performances e rituais para falar sobre ser mulher, ser mulher negra.

Foi após receber um prêmio com diversos equipamentos no Festival 72h por *Elekô*, que as cineastas desenvolveram a série “Fé menina” (2017), que tem como proposta apresentar mulheres negras como rainhas e deusas em seus rituais. Elas retornam para um tempo antes do tempo de *Elekô*, quando as mulheres eram deusas e não mais apresentam um parto, mas as

diversas possibilidades de parir, voltadas para o processo de ritual do Sagrado Feminino, da energia da Grande Mãe.

É neste sentido que essas cineastas continuam a escrever (filmar) e colocar para fora as suas histórias. Tornar visível as histórias das mulheres negras da diáspora brasileira, subvertendo o sistema midiático e cinematográfico de grande circulação no Brasil, que permanece em grande medida, ainda invisibilizando e estereotipando mulheres, homens e crianças negras.

Fazer esse cinema negro no feminino ainda é um percurso de resistência e luta, apesar de tantas produções se destacando. E o desejo de que esse cinema possa alcançar um grande público é uma das batalhas que essas cineastas enfrentam, movidas por um desejo de que os seus espectadores possam assistir a essa e outras produções.

A ideia que a cineasta Erika Cândido compartilha com relação aos espectadores de suas produções, é que tem expectativa de que o cinema negro e as narrativas que cria dentro deste cinema seja visto por todos, negros e brancos. Tem como visão que esse cinema deve se comunicar com todos, que possa chegar a qualquer lugar, e assim cumpra o grande objetivo que é fazer com essas contra narrativas, essas novas representações, possam mexer com as estruturas do racismo e transformar o modo como o negro é visto no cinema e fora dele. Porém, não tem sido esse cenário que tem presenciado enquanto cineasta e também espectadora.

Eu vejo que a gente é plateia das nossas obras, a gente é plateia dos nossos filmes, dos filmes dos nossos amigos, os amigos dos nossos. Então assim, eu quero ver o dia que vai existir esse rompimento dizer assim: A Ana, musicista preta... Será a Ana musicista. O cinema não ter o gênero cinema negro. É um sonho, é uma utopia, porque a gente precisa ainda afirmar esses lugares, que não são respeitados. A gente ver o Festival do Rio que não tem a gente, aí a gente precisa sim fazer o Encontro de Cinema Negro para ter a gente, aí você vai para o Encontro de Cinema Negro e ver a sala lotada de preto e de filmes incríveis (RICCO, 2018).

Portanto, o discurso da cineasta reforça ainda a discussão de que é preciso mais investimento para essas produções e também para a sua distribuição. É esse movimento que irá possibilitar que o cinema realizado por essas cineastas e essas novas representações de mulheres negras possa ser visto por um público maior. Enquanto isso não é superado e ainda é preciso afirmar esse lugar, as cineastas de *Elekô* e outras cineastas negras continuam criando narrativas que possam afirmar raça e gênero, buscando dá visibilidade as suas histórias.

#### 4.4 KBELA: UM CURTA-METRAGEM QUE RESISTIU PARA EXISTIR

Kbela, da cineasta Yasmin Thayná, foi lançado em 2015 após um percurso árduo para ser produzido, depois de a sua primeira versão ter sido <sup>61</sup> roubada dois anos antes. O curta-metragem, de 21 minutos, foi inspirado no conto Mc Kbela, escrito pela própria cineasta e lançado em 2012 na coletânea Flupp Pensa – 43 novos autores. No conto, a cineasta fala sobre a sua experiência com o racismo, do modo como o seu cabelo era visto pelos outros, mais especificamente no ambiente escolar em sua época de estudante e depois como facilitadora de uma oficina de audiovisual, em uma escola da rede pública no Rio de Janeiro. Esses anos de escola marcaram profundamente a cineasta e o modo como via o seu cabelo. Ela relata em seu conto que “desde a primeira série do ensino fundamental, tomando leite pela manhã dentro de um refeitório onde a brincadeira se chamava tiro-ao-cabelo, que, lógico, era o meu, bolinhas de papel sempre me atingiam” (THAINÁ, 2012, p.7). (Fig.11)

**Figura 11** - Yasmin Thayná criança e sua avó



Fonte: Extraído do conto Mc Kbela

Yasmin Thayná relata esse e outros fatos dolorosos que ainda adulta (Fig. 13) a atingiam, ao chegar ao ambiente escolar para ministrar uma atividade colaborativa de audiovisual e cultura digital no CIEP<sup>62</sup> Nelson Rodrigues em Comendador Soares (RJ) e logo perceber as risadas, e como ela mesma diz em seu conto “não é pela minha roupa ou por algo

<sup>61</sup> A diretora Yasmin Thayná explica que o filme possuía outra versão gravada dois anos antes do Kbela que se tornou destaque do Cinema Negro brasileiro atual. A primeira versão foi levada pela cineasta para São Paulo para finalização, no retorno para o Rio de Janeiro, ao chegar a um ponto de ônibus, a cineasta teve o HD e o backup onde o filme estava roubado.

<sup>62</sup> CIEPS são Centros Integrados de Educação Pública, um projeto criado pelo antropólogo Darcy Ribeiro.



engraçado que esteja fazendo, é só surgir que o riso se manifesta espontaneamente” (THAYNÁ, 2012, p.7).

**Figura 12** - A cineasta Yasmin Thayná em fase adulta



Fonte: Google

Segundo a cineasta, e é como ela descreve na apresentação de seu conto, o cinema é sua área de pensamento. Neste sentido, a ideia de fazer do Mc Kbela um filme, que surgiu através de conversas com amigos, foi um processo natural. Sua relação com o audiovisual já vinha das aulas que havia frequentado em um curso na comunidade em que morava, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense.

Kbela, o filme, então foi realizado com apenas 5 mil reais arrecadados através do site Vakinha, e apesar de envolver 60 pessoas em seu processo criativo, entre homens e mulheres negras e não negras, o filme foi realizado a partir de um modo tradicional de produção cinematográfica. Ou seja, cada um possuía sua função e trabalhava de acordo com ela, porém, para a cineasta, sempre foi muito importante que as mulheres negras ocupassem todos os cargos de liderança (a equipe possuía também profissionais homens e brancos), esse posicionamento é forte e coerente com a proposta de um cinema negro inscrito no feminino, através não só de um olhar, mas de vários olhares de mulheres negras construindo novas e diferentes representações sobre si.

Kbela é um curta-metragem experimental de autorrepresentação que não apenas apresenta em sua narrativa a história da cineasta Yasmin Thayná, mas transcende, parte de dentro para alcançar uma vivência que é coletiva. A sua história ao se encontrar com as histórias de outras mulheres negras (cineastas) que ajudaram a construir o filme, que também

passaram por um processo doloroso de alisamento dos cabelos crespos, do racismo, e finalmente pela transição, se expande e assume o poder de se tornar uma história coletiva, que provoca identificação nessas outras cineastas, bem como em seu público.

O pessoal da cineasta é politizado através do filme e da identificação que provoca nas outras cineastas e nas espectadoras negras que o assistem, nos remetendo assim, ao entendimento de autoetnografia que menciona Catherine Russel (2011), por entendermos que quando a cineasta se volta para uma questão que é tão dela quanto de outras mulheres negras, que é a transição capilar e o racismo que envolve essa experiência, ela percebe que sua história faz parte de um contexto social e histórico.

Sobre o processo de coletividade no cinema, Yasmin Thayná pensa uma organização mais próxima da maneira tradicional de fazer e pensar o cinema, como argumenta,

E quando as pessoas começaram a topar, a gente teve um processo tradicional de um set. Eu acredito muito na coletividade, mas na coletividade com pessoas que tenham tarefas. Eu acho que o cinema por si só, ele é coletivo, mas eu acho que o modo como a gente comunica o cinema, o fazer cinematográfico, o modo como a imprensa cria essa ideia de quem fez o filme, é uma maneira muito castradora, mas o processo em si não é. As hierarquias no cinema existem para que o filme seja possível. (THAYNÁ, 2018)

Diferente do modo *Elekô* de pensar e fazer cinema, por um viés mais horizontal, a cineasta de Kbelá acredita que um filme para que seja possível filmar precisa de uma organização hierárquica. O que não anula o processo coletivo em sua produção. A pensar que o envolvimento de diversas pessoas, em sua maioria mulheres nesse filme, possibilitou a inserção de diversas experimentações, como a própria trilha sonora, que possui a contribuição da musicista Ana Magalhães (do filme *Elekô*), como vamos ver mais a frente nesta análise.

Yasmin Thayná pensa o set do Kbelá como um espaço de ritual, de modo que ela acredita que o processo fílmico faz com que a gente saia de um lugar e vá para outro, para ela, o cinema é uma “experiência imersiva. Um lugar de poder existir dentro de um outro lugar, social, socialmente criativo, e um lugar de poder também” (THAYNÁ, 2018). Neste sentido, é possível alinhar o pensamento da cineasta com os autores que trazem o olhar (HOOKS, 2016) e o cinema (CANEVACCI, 2015) como um espaço de poder, de poder construir novas verdades, novas identidades. Havia muitas mulheres negras no set que conheciam bem o processo doloroso, de descoberta e afeto que é a transição capilar. Algumas já haviam passado e outras estavam em processo. Neste sentido, em set, essas mulheres saíram de sua



experiência individual e entraram em uma experiência coletiva de cura e de entender-se como mulher negra,

Então foi um set que já tinha essa ideia de ser um espaço de cura, mas a gente não tangeou dessa forma. Mas, era. Então tinha muita música, comida, então isso era uma coisa que... essa coisa da hora de dormir, de acabar o set, então essa relação foi muito clara. E muita gente fez ali a sua crítica, o seu espaço de reconhecimento enquanto mulher negra. Várias meninas se descobriram negras ou se redescobriram negra a partir do set do Kbelá. Então eu tenho muito respeito por esse filme por isso. Porque ele é um filme que teve tudo para não existir. Mas, aí as pessoas acreditaram mesmo, e se redescobriram nele, inclusive eu mesma. (THAYNÁ, 2018)

A experimentação em Kbelá não se deu apenas no encontro dessas mulheres em set, mas também a partir da escolha que a cineasta fez para construir a narrativa do filme. O Kbelá é, antes de tudo, um filme de experimentação da linguagem cinematográfica, apesar de possuir uma narrativa clássica, com três atos. Essa experimentação é algo que vem da própria forma como a cineasta ver o seu processo de criação, a partir da experimentação da linguagem. Para além de Kbelá, é possível ver essa experimentação em outras produções suas. Essa experimentação transcende o cinema, invadindo outros formatos audiovisuais, todos possuindo algo ligado às questões raciais e a mulher negra. Neste sentido, o trabalho da cineasta é prescindível, quando não existe uma produção teórica, mas existe uma importância em teorizar (PENAFRIA; SANTOS; PICCININI, 2015, p. 334).

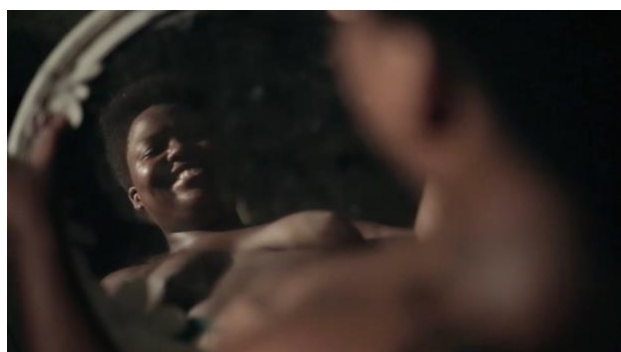
O inventário dos materiais de composição do curta-metragem Kbelá revela que a cineasta utilizou de pelo menos 20 materiais para compor a narrativa. No decorrer da análise observamos como estes materiais são organizados em cena para a construção do filme. São eles: a) produtos de cabelo utilizados para alisar, “amaciar” os cabelos crespos (vinagre, azeite, cremes); b) brilhos e pedrarias que enfeitam bocas que falam ofensas; c) máscara que esconde o rosto abalado pelo racismo; d) saco de papel que esconde a aparência da mulher negra; e) saco de lixo que cobre uma mulher negra e sua relação desesperadora com o racismo; f) tinta branca que cobre o corpo negro da atriz Isabel Zua, embranquecendo seu corpo; g) teclado de sopro que toca uma canção que transmite uma sensação de calma; h) tinta branca que novamente aparece nos corpos de outras atrizes negras sendo retirado umas pelas outras; i) a tesoura e o espelho que simbolizam a transição, o encontro com a autoestima; j) o pente garfo que é simbólico para o cabelo crespo *black power*; l) uma panela, bacia com água, sabão e cabelo, aparecem na performance que faz referência ao trabalho da performer Priscila Rezende e representa um dos insultos mais ouvidos por pessoas de cabelos

crespos; m) indumentárias bem estampadas, alguns tecidos africanos, bijuterias grandes e exuberantes, turbantes que simbolizam coroas, maquiagem que enaltece a beleza das mulheres negras em cena; n) tambores que aparecem no momento de celebração do filme em som e imagem; o) vozes das atrizes Izabel Zua e Taís Espírito Santo que despejam os insultos racistas; p) a música – instrumental de jazz que se apresenta de maneira não diegético no filme, é uma trilha original composta pelos músicos Alex Miranda, Pedrinhu Junqueira e Pedro Dantas, música diegética em cena de musicista tocando teclado de sopro, percussão tocada por Ana Beatriz, Ana Magalhães e Monique Rocco, aparecendo também como diegético, tocada no momento em que a cena foi rodada, a música Prece de pescador da cantora Mariene de Castro cantada por uma das personagens, Rainha da cantora Céu também interpretada por uma das atrizes do filme; q) os ruídos – o som que podemos ouvir no contato do pente com os cabelos crespos, o ruído gerado no contato do cabelo crespo ariando uma panela, ruído que sai do plástico de lixo que representa conflito; r) o silêncio que também é significativo; s) diálogo entre personagens o único a acontecer no filme no momento da transição, palavras de insulto racista que saem de bocas brilhantes; voz off que pede a retirada do branco da pele negra; t) as mulheres negras personagens e atrizes que compõem o elenco do filme: Ana Beatriz Silva, Monique Rocco, Ana Magalhães, Isabel Zua, Tais do Espírito Santo, Dai Ramos, Dandara Raimundo, Livia Laso, Sara Hana, Tais de Amorim, Thamyres Capela, Carla Cris, Maria Clara Araújo.

Kbela é um filme que experimenta em grande parte do tempo com câmeras fixas, com poucos cortes na montagem a câmera mostra o que está acontecendo dentro de um enquadramento fixo, investindo em planos que variam entre plano médio, conjunto, *close-up's*, propondo pouco movimento de câmera. Nessa perspectiva o filme traz em grande parte do tempo uma câmera de objetiva indireta, onde o ponto de vista é do que a câmera vê através do olhar da cineasta. No segundo ato (Fig. 13), é possível perceber uma câmera que se movimenta, que sai do tripé e vai para a mão, porém, ainda assumindo uma posição objetiva indireta. A câmera como um espelho também é experimentada pela cineasta, refletindo o que a personagem vê, como na cena em que a personagem Dandara passa pela transição capilar, como veremos mais a frente. É como se três olhares de mulheres negras se encontrassem nessa cena, a pensar que a personagem olha para si no espelho (câmera), olha para a câmera que é o olhar da cineasta, e a espectadora olha para Dandara. Como se os três olhares pudessem compartilhar nesse momento suas memórias e emoções. Assim, encaramos esse trecho como uma câmera subjetiva indireta livre, nos pondo em dúvida quando é o olhar da

personagem ou da câmera/cineasta e uma terceira participação da espetatorialidade feminina negra.

**Figura 13 - Ato 2 Kbela**



Fonte: Kbela

A experimentação em Kbela se deu inicialmente no roteiro, a partir da transformação do tema em imagem, como mencionado anteriormente. A cineasta fez com que a própria transição capilar fosse a estrutura do roteiro, transicionando o tempo, como é possível observar no decorrer da narrativa ao passarmos de um ato para outro.

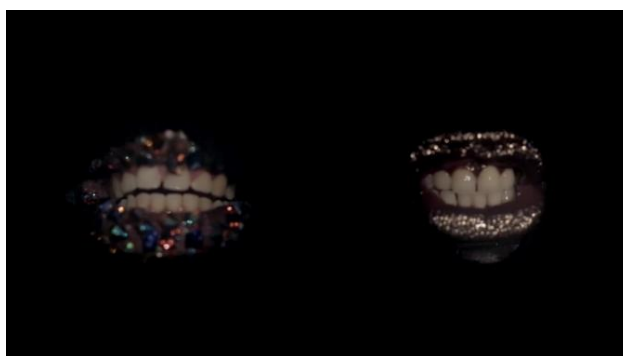
Kbela inicialmente apresenta em imagens dolorosas o racismo enfrentado pelas mulheres negras e sua relação com o cabelo. Como é possível observar (Fig. 13), que retrata o primeiro ato. Encontrar alternativas para alisar os cabelos, diminuir o volume natural dos cabelos crespos, experimentando um universo de produtos, é uma ação bem natural na memória de milhares de mulheres negras que enfrentaram anos de alisamento, negando seus fios naturais. É possível encontrar essa cena descrita no conto escrito pela cineasta, reforçando como esse filme expressa sua experiência pessoal, por tanto autorrepresentativa,

Quando mocinha comecei a passar tudo no cabelo: henê, pente quente, bobs. Com a modernidade, escova progressiva, chapinha, permanente afro, guanidina. Entre esses produtos, todos foram sessões de tortura estética. Pode ser que tenha ficado apresentável e deixado o cabelo sem volume durante algum tempo, mas eu me sentia feia e triste. (THAYNÁ, 2012, p. 8).

Nos parágrafos que seguem no texto, a cineasta chega a mencionar como alisar os cabelos também estava associada a necessidade de ser bonita e ao desejo de ter a atenção dos “meninos cheirosos” da escola. Essa cena marca o modo como o racismo levou muitas mulheres e meninas negras a passar por tratamentos intensos para que pudessem alisar os cabelos crespos e cacheados e deste modo, se enquadrar em um padrão de beleza branco

protagonizado no cinema, na TV e na publicidade de um modo geral. As grandes divas das narrativas clássicas em sua grande maioria utilizavam cabelos esvoaçantes e lisos, boa parte das vezes loiras. Assim como afirma bell hooks em seu texto *Alisando nossos cabelos*: “A realidade é que o cabelo alisado está vinculado historicamente e atualmente a um sistema de dominação racial que é incutida nas pessoas negras, e especialmente nas mulheres negras de que não somos aceitas como somos porque não somos belas” (HOOKS, 2005, p.8).

**Figura 14 - Bocas falam ofensas racistas**



Fonte: Kbelá

“Cabelo ruim”, “pixaim”, “supershok”, “cabelo duro”, “macaco”, “bombril”, “assolan”, essa são algumas das ofensas que a sequência da cena acima (Figs. 14 e 15) nos apresenta; bocas brilhantes no escuro em um plano fechado despejam essas palavras que soam muito barulhentas. Essas palavras também são lembradas por Yasmin Thayná em seu conto: “Bombril, Assolan, Biro Biro, Droga do Chelsea e outros apelidos maldosos, já me renderam boas horas de choro no cômodo que ficava no meio do corredor da minha casa, lá no número 216 da Vila Iguaçuana” (THAYNÁ, 2012, p. 7).

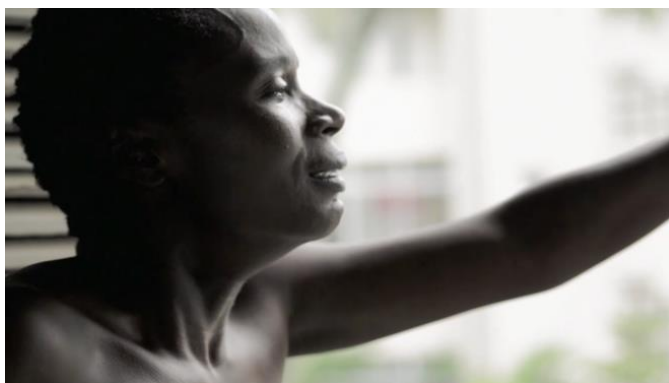
**Figura 15 - A vergonha, a depressão**



Fonte: Kbelá

O primeiro ato do filme mostra uma sequência de momentos de muita dor e opressão, oscilando em primeiros planos, close-ups, planos médios e uma câmera que realiza um *travelling* até se aproximar da mulher que se esconde com seu sofrimento dentro do saco de papel (Figs. 16 e 17). Essas cenas são barulhentas, o racismo é por vezes barulhento também, e foi através do som que isso foi exposto também, causando uma tensão e em certos momentos uma agonia ao espectador.

**Figura 16 - Mulher negra chora por insultos**



Fonte: Kbelá

**Figura 17 - Mulher negra esconde sua imagem**



Fonte: Kbelá

A trilha sonora inicial é um jazz que é intenso e inclui sons de tambor e bateria. O som é alto, muito alto e barulhento e acompanha a sequência das cenas em meio a um canto que não é diegético e o choro de uma das personagens, esse sim um som diegético. Ao ouvir uma crítica por parte de um cineasta de carreira quanto ao som alto no filme, a cineasta responde,

Não, o som é alto mesmo, porque um corpo negro não recebe um som baixinho.” É o tempo todo, gritaria, xingamento, olhar. O olhar cara é um barulho gigante dentro da gente. Eu acho que esse é o racismo pior. Alguém

falou que o pior racismo era esse, um racismo que a gente não pode... que não tá na lei, que a lei não consegue tangibilizar. Que é o olhar, essa coisa que a gente chama de velado, mas que tem um barulho imenso. Então, por isso que é um filme alto. (THAYNÁ, 2018).

Optar por um jazz veio de uma das maiores referências que a cineasta teve e que foi crucial para a opção do gênero experimental para o filme. “Alma no Olho” (1972) de Zózimo Bulbul inspirou Yasmin Thayná desde a primeira vez que ela viu o filme, o que foi importante porque não desejava fazer um filme que juntasse várias meninas para apenas falar sobre o seu processo de transição capilar, desejava mais, desejava experimentar a linguagem. Em “Alma no Olho”, o cineasta Zózimo Bulbul utiliza como trilha sonora única, a música “Kulu se mama”, de John Coltrane. Essa música em específico e esse músico são muito significativos para ambos os cineastas, por se tratar de um dos maiores músicos de jazz negro e que traz nessa canção referências de África em sua sonoridade. Em Kbela, a trilha sonora utilizada não foram às canções de John Coltrane, porém a cineasta revela que essa referência serviu de base para a construção sonora para esse primeiro ato.

**Figura 18 - Conflito**



Fonte: Kbela

As cenas, os acontecimentos em torno do racismo sofrido vão sendo expostos em tela combinada com a intensidade do som. Como mostra a figura 18, uma mulher negra em conflito com suas dores que é representado por um saco plástico preto de lixo sobre seu corpo, enquanto ela se debate. A câmera mostra profundidade e a sensação que dá é a de que esse lugar é um túnel sem saída para aquele sofrimento. Na imagem seguinte (Fig. 19), a experimentação de produtos fica mais intensa, a cabeça da personagem ao lado de seu corpo, em tom onírico, surrealista, a cabeça, a parte mental do corpo já se mostra cansada de tanta violência, o corpo continua, precisa atingir o ideal de beleza padrão que a sociedade dita.

**Figura 19 - Conflito**

Fonte: Kbelá

O silêncio aos poucos entra em cena, e uma das performances mais simbólicas aparece em tela cheia. A atriz Isabel Zua pinta o corpo de branco, representando todo esse processo de embranquecimento e colonização dos corpos negros, representando o desejo de muitas pessoas que passam pela dor do racismo, de ser branco para não mais viver momentos de constrangimento (Fig. 20).

**Figura 20 - Sequência do embranquecimento para a negritude**

Fonte: Kbelá

Tornar-se branco para o negro representou um modo de tornar-se gente, como afirma a psicanalista Neusa Santos Souza (1983, p. 18) em seu livro “Tornar-se negro”. Ser olhado com dignidade e humanidade se trata de um dos anseios do negro em um Brasil que ainda nutre um pensamento colonizador de que o negro é um ser inferior ao branco. Neste sentido, essa cena representa todas as ações do negro na tentativa de torna-se branco, assumindo seus costumes, estéticos sobretudo e de comportamento, o que a Neusa Santos Souza irá entender como a busca por ascensão social, o que para ela “implica na conquista de valores, status e prerrogativas brancos” (SOUZA, 1983, p. 17).

A sequência acima (Fig. 20) vai aos poucos revelando em silêncio uma descoberta por parte da mulher negra, essa revelação traz para esta mulher o entendimento de quem ela é, o

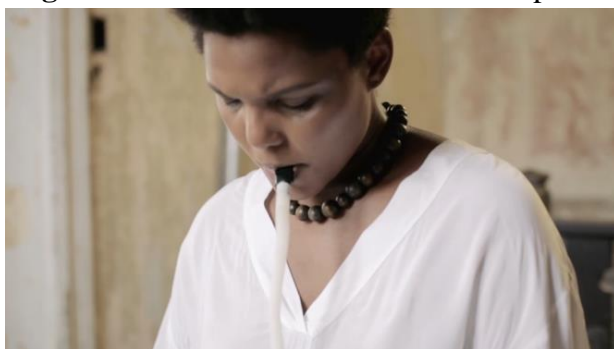


momento em que ela torna-se negra. A partir de então a mulher negra parte para uma relação de afeto consigo. Na mesa de montagem do filme essa sequência tomou um significado mais simbólico. Na cena original era somente a atriz Isabel Zua se cobrindo de tinta branca, um ato forte e simbólico; porém a cineasta Yasmin Thayná conta que o montador Rafael Todeschini colocou a cena ao contrário. Para Rafael, que é um homem branco, essa ação representou apenas um toque estético de efeito para o filme, para a cineasta a profundidade emocional daquela cena tomou outro significado, como comenta,

Para ele era uma questão estética, para a gente que ver tem outro significado. Uma pessoa tirando uma tinta branca do corpo preto, entende, isso é profundo demais. E aí você pode expandir isso para muitas coisas, tirar coisas que não faz mais nenhum sentido, tirar dores... Para ele era uma questão estética puramente, mas como sentido, significado, a cena é a cena para mim, aquela cena do Kbelá para mim é muito importante, simboliza muito. (THAYNÁ, 2018).

É a partir dessa sequência que o filme vai ganhando uma trilha sonora mais suave, que inicialmente aparece diegético, em que uma musicista negra toca um teclado de sopro (Fig. 21). É um momento que a própria cor do filme também vai ficando mais suave, mais pastel, o que nos remete a uma sensação de paz. Talvez os gritos, os barulhos do racismo tenham dado lugar para a sensação de paz que pode nos levar quando nos entendemos e aceitamos quem somos.

**Figura 21** - Musicista toca teclado de sopro



Fonte: Kbelá

A partir da cena descrita acima é que o filme nos leva ao segundo ato, que considero o ato em que se inicia o afeto. Afeto com nós mesmas, afeto de mulheres negras para com outras mulheres negras. As cenas que seguem revelam um cuidado com umas as outras e que



remete ao ato de empoderamento<sup>63</sup>. Esse momento nos remete também ao afeto que marca o cinema negro no feminino, como mencionado por Edileuza Penha de Souza e Ceíça Ferreira (2017). O afeto cerca esse filme em sua produção e também em sua narrativa, de modo que o acolhimento entre mulheres negras é retratado no filme a partir do segundo ato. Elas acompanham umas as outras se fortalecendo e tornando-se negras juntas, seja na transição ou na celebração que vem a seguir, na Fig. 22.

**Figura 22 - Mulheres negras em ritual de afeto**



Fonte: Kbelá

Em círculo, posicionadas muito próximas umas das outras, algumas mulheres negras repetem a ação de sair do embranquecimento para tornarem-se negras. Simbolicamente isso é representado através de um ritual em que passam as mãos umas nas outras para retirar a tinta branca, enegrecendo umas as outras. Fortalecendo uma o processo da outra. A câmera na mão faz um movimento quase em círculo, em um primeiro plano. É um dos poucos momentos em que a câmera não está parada no filme. “Tira, tira, tira...” uma *voz off* faz eco, pedindo para retirar o branco da pele.

Esse afeto que ronda essa sequência vem direto da lembrança da própria cineasta registrada em seu conto. Conto e filme se conectam, materializando alguns momentos de dor, mas também de afeto e o entendimento de reconhecer-se mulher negra. No conto relata após passar pela última violência química de alisamento e machucar o couro cabeludo,

Saí de lá com uma lágrima seca de dor nos meus olhos castanhos, do lado esquerdo. Do lado direito, um brilho molhado de liberdade e certeza de que nunca mais voltaria naquela rede que assassinava meus fios crespos remetentes a minha linda e orgulhosa descendência africana. A ferida que

<sup>63</sup> Segundo Ana Alice Costa (2004) “as mulheres tornam-se empoderadas através da tomada de decisões coletivas e mudanças individuais”. Costa defende que a definição de empoderamento incluem componentes relacionados ao cognitivo, psicológico, políticos e econômicos. De modo que, fazer escolhas que não estão de acordo com o que é esperado pela sociedade cultural e socialmente; autoconfiança e autoestima.

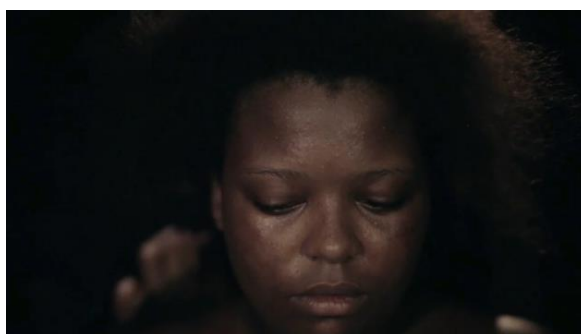
dominava o território do meu crânio, permaneceu durante uns vinte dias, com soro, pomadas para queimadura e uma certeza: a poesia estética será dos meus descendentes nos próximos dias, até o fim da vida. (THAYNÁ, 2012, p. 10).

Esse momento no conto e também no filme marca a decisão da transição capilar, eliminar a química e deixar aparecer os fios crespos naturais. Esse momento para a cineasta, assim como para a personagem do filme que passa realmente por um processo de transição, transborda afeto por trazer os seus amigos para a cena escrita e filmada.

Retumbaram gritos fortes de súplica lá na África, me enviando com muita generosidade de afirmação e autoestima, dois personagens lindos que fortaleceram os meus fios fracos ocultos de desespero: a Carla Cris Campos, que colocou as mãos leves na minha cabeça e o Bruno F. Duarte, que me fez olhar no espelho com confiança. O Bruno não foi só um parceiro de trabalho. Ele é o cabelo que eu me senti segura. A marca que registra o nosso encontro no mundo e na vida. (THAYNÁ, 2012, p. 10).

Os nomes citados acima por Yasmin Thayná são nomes que fazem parte da criação do filme. Bruno F. Duarte foi o responsável pela coordenação de comunicação do filme Kbela, já a Carla Cris Campos, responsável pela transição de seu cabelo, é quem aparece na cena que segue abaixo, (Fig. 23) dando forma ao cabelo da personagem que passa por transição capilar no filme.

**Figura 23** - Dandara terá o cabelo cortado

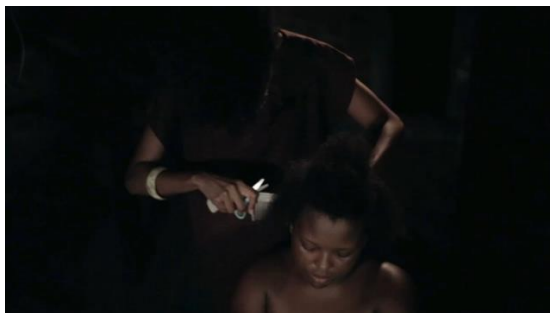


Fonte: Kbela

A câmera na mão mantém um plano fechado no rosto de Dandara, personagem real no filme (Fig. 24). Sua expressão comunica que não sabe o resultado que o corte irá lhe trazer, ao mesmo tempo em que parece longe, lembrando-se do antes daquele momento de transição. Com um pente garfo, Carla Cris vai penteando e preparando os fios para o corte, essa ação produz um som que sobressai ao silêncio do set. O som é de cabelo crespo e a cineasta fez questão de manter na edição por ser para ela significativo, mas não imaginava o quanto

significaria para os espectadores, como uma espectadora em uma exibição em Salvador desabafou: “Cara, eu nunca achei que fosse ouvir no cinema o som do cabelo crespo sendo penteado”. (THAYNÁ, 2018).

**Figura 24** - Carla Cris corta o cabelo de Dandara



Fonte: Kbelá

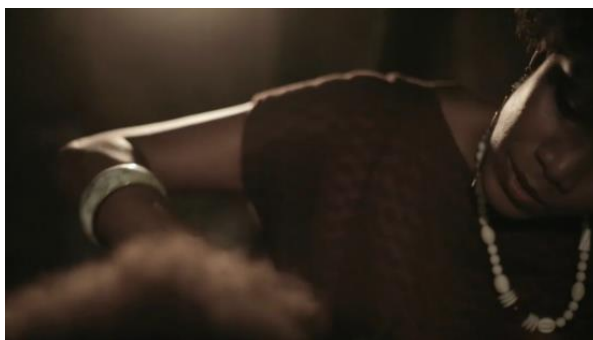
Para a cineasta esse som faz toda a diferença para alguém que não possui um corpo humanizado, que sempre ouviu ofensas como Bombril e cabelo de piaçaba, por exemplo,

Não só você, mas todas as pessoas que estão assistindo compartilham de uma sonoridade que você não acha nem possível existir. Entende? As pessoas olham para você e não imaginam que você pode produzir aquela sonoridade, porque você não deve nem pentear o cabelo. Então, esses signos que se atribui no processo fílmico, eu não tinha dimensão que isso faria muito sentido como fazia para mim, eu achava que era uma coisa muito ali, mas... E eu percebi mais que os nossos signos, muitos deles são compartilhados. São signos da coletividade. Eu não posso atribuir signos como esse a uma coisa minha, a uma criação minha, se eu coloco para o mundo e outras pessoas falam que aquilo é possível e faz muito sentido na vida daquelas pessoas. Isso para mim é o mais interessante! (THAYNÁ, 2018)

Essa conexão filme-espectador para Yasmin se mostra muito significativa no modo como o filme foi sendo revelado para a própria cineasta nas exibições seguidas de debates, como falaremos mais a frente. Retornemos ao afeto nesta sequência. A sequência que segue é a única cena do filme em que há diálogo. Cuidadosa Carla Cris cuida dos cabelos de Dandara e canta a música *Prece de pescador* da cantora baiana Mariene de Castro para ela (Fig. 25). O carinho com que Carla Cris cuida daquele momento vivido por Dandara, que realmente fez o seu corte de transição naquela cena do filme, é muito simbólico no sentido de que o afeto para as mulheres negras é algo muito raro na grande parte das narrativas cinematográficas de circuito comercial, e muito representativo pelo fato de que muitas mulheres negras, assim como a própria cineasta teve seu cabelo e sua estética violentada, sejam por palavras ou

através de olhares de desaprovação. Cantar uma canção para Dandara representa um ato de acolhimento<sup>64</sup>.

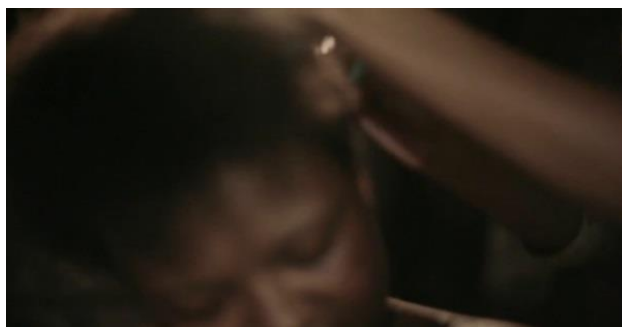
**Figura 25** - Carla Cris cortando o cabelo



Fonte: Kbela

A câmera apresenta Carla Cris enquanto canta em capela a música e corta o cabelo em foco, Dandara a acompanha cantando depois em Iorubá, e aparece desfocada como que se o olhar da câmera quisesse fazer suspense e não revelar logo ao espectador como ficará o seu cabelo (Fig. 26). A própria iluminação baixa desta cena colabora para esse suspense, além da câmera na mão em planos mais fechados. Em close é possível ver a expressão de emoção da personagem que avisa: “Arrepiam a alma, cara. Arrepiam muito. É muito amor envolvido!”

**Figura 26** - A câmera desfocada



Fonte: Kbela

Dandara comenta sobre sua relação com o espelho, apesar de todas as violências que o racismo impôs ao cabelo e a ao corpo negro, ela não deixou de olhar no espelho e sorrir. E o que segue na sequência quando finalmente a câmera revela o seu novo visual é uma mulher negra sorridente, aprendendo a amar os seus cabelos e sua estética (Fig. 27).

---

<sup>64</sup> Dandara passou pelo corte de transição durante a filmagem desta cena no filme Kbela. O momento significou tanto para ela que decidiu tatuar o nome do filme em seu próprio corpo.

**Figura 27** - Dandara olha para a câmera e sorri com o resultado da transição



Fonte: Kbela

Essa sequência também faz parte da vida da cineasta, foi assim como nesta cena, que sua amiga Carla Cris cortou o seu cabelo e após o seu novo visual ela se viu no espelho, como escreve em seu conto Mc Kbela: “Carla é ousada. Meses após as secreções que a sessão de horror deixou no meu couro cabeludo, pegou em sua tesoura escolar verde, sem ponta, me sentou na cadeira de madeira de sua sala de jantar e pediu que eu segurasse um espelho” (THAYNÁ, 2012, p. 10).

No parágrafo seguinte no texto, Yasmin relata que se reconheceu naquele momento, e que se deu conta de como o mapa da África é semelhante ao do Brasil, seu país de origem, diáspora de África que possui conexão nos costumes e belezas étnicas e no desenho territorial. Ela diz ao leitor, assim como diz através desta cena no filme: “Negra eu sempre fui, mas foi ali que me tornei, reconheci e me aceitei como mulher negra” (THAYNÁ, 2012, p. 10). E é a partir do entendimento da conexão diaspórica África-Brasil que a cineasta e equipe desenvolve o terceiro e último ato, a celebração. Esse início do terceiro ato é inaugurado com uma cena inspirada na performance Bombril da artista mineira Priscila Rezende (Fig. 28).

**Figura 28** - Sequência inspirada na performance Bombril de Priscila Rezende



Fonte: Kbela

De uma cena para a outra há uma transição sutil, a atriz que aparece em quadro também olha para a câmera como se olhasse para o espelho, depois segue molhando e passando sabão

em pedra nos cabelos e por fim toma nas mãos uma panela e passa a ariar com os próprios cabelos, entre primeiríssimos planos, close-ups e desfoques. O som dos cabelos em atrito com a panela é o único que podemos ouvir no silêncio da cena, e é esse som que segue para fazer a transição para a cena seguinte, nos levando de um espaço ainda doloroso para outro em que mulheres negras tornam-se rainhas.

Na cena que segue, como apresentado nas imagens abaixo (Fig. 29), o som do cabelo em atrito com a panela ainda acompanha a cena, em que uma mulher negra trans está recebendo uma amarração de turbante em sua cabeça feita por outra mulher negra. À medida que esse turbante toma forma o som do atrito desaparece e logo o silêncio dá lugar ao tambor que inicia a música Rainha da cantora Céu: “África, Cadê? Seu trono de rainha, cadê? Dona da realeza, cadê? Mãe da matéria-prima, cadê? Vai levar a vida inteira pra lhe agradecer” (CEU, 2005).

**Figura 29** - Sequência do coroamento



Fonte: Kbelá

Na sequência acima é possível uma leitura de acordo com o pensamento da pesquisadora e ativista sergipana, Beatriz Nascimento, que entendia que o principal documento da travessia do negro para a diáspora é o seu corpo e tudo o que ele carrega: sua pele, a textura do cabelo, feições do rosto, características pelas quais pessoas negras são discriminadas e reconhecidas (RATTS, 2005, p. 68). Neste sentido, Yasmin Thayná ao colocar na tela mulheres negras reencontrando suas raízes capilares, ela descoloniza a imagem dessas mulheres, e sendo elas parte da criação desse filme, elas mesmas se descolonizam, livrando-se da química, e assumindo suas raízes e coroas (turbantes). Esse retorno à imagem de antes da travessia forçada do negro para a diáspora, levam essas mulheres a um lugar de humanidade, no sentido de que a escravidão e o racismo a representaram como coisas, e agora recuperam a sua imagem humanizada.



A cineasta e as mulheres em cena reconstroem a imagem de sua identidade e de seu corpo, ao olhar pelo espelho da raça, pensando na sua trajetória, enquanto mulheres que negaram suas raízes naturais para se parecer com uma imagem que sempre foi humanizada: a da mulher branca, e se volta para a rota do povo negro, aqueles que são seus ancestrais e aos quais se sentem vinculadas (RATTS, 2005, p. 68).

Portanto, é na observação do figurino encontrado nesta cena e a partir das cores que essa sequência ganha, mais viva e terrosa, que consideramos um dos aspectos que expressam esse retorno. O turbante, os tecidos africanos que aparecem em cena vestindo as mulheres e a rica produção de indumentárias, como braceletes, colares, brincos, que nos remetem a culturas africanas diversas onde mulheres se ornamentam desta forma (Fig. 30). Concordamos com Alex Ratts (2005, p. 68) quando afirma que o “olhar-se no espelho da raça e reconstruir sua identidade e seu corpo, pensando na sua trajetória e nas rotas do povo ao qual se sente vinculado”.

**Figura 30** - A câmera mostra as indumentárias



Fonte: Kbela

Em Kbela, as mulheres retornam aos seus corpos e retornam a história de seu povo, o povo negro de África, tomando como referências as mulheres africanas, as realezas e suas indumentárias, suas vestes, e nessa construção de autoestima, conseguem reconstruir sua identidade, deslocando-se da estética colonizada pelo padrão embranquecido de beleza para assumir uma aparência de realeza.

Neste sentido, o turbante aparece no filme como um objeto possuidor de forte significado, de realeza, de coroa (Fig. 31). Apesar de no Candomblé carregar um significado mais sagrado relacionado a religião, em Kbela, essa relação se dá de maneira estética e como uma forma de manifestar a negritude. Nas palavras da própria cineasta,

O código social que é o turbante coloca outra possibilidade de ser negro, como o cabelo solto, como o cabelo alisado, o que você escolher, entendeu. Eu acho que a negritude tá aí na escolha também né, como você quer

manifestar a sua existência diante do mundo, como você quer se comunicar. E eu acho que o turbante é uma forma, e eu gosto de achar que simboliza essa ideia da coroação, nessa coroação pós um ritual de cortar o cabelo, que é cuidar dessa cabeça. Que aí no Candomblé vai se aproximar do Ori, de fazer a cabeça, mas naquela época, quando eu estava fazendo o Kbela, eu não pensei em fazer uma coisa que fosse ligada ao Ori, eu não sabia nem o que é que era Ori (THAYNÁ, 2018).

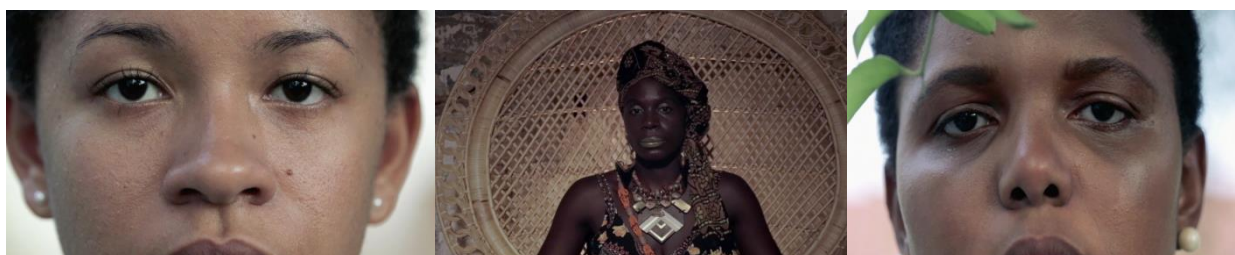
**Figura 31** - Mulher negra coroada com turbante



Fonte: Kbela

A câmera de Yasmin Thayná flerta ainda mais com o olhar. Desta vez, para além de mulheres negras que se olham no espelho e recuperam a sua autoestima, a sequência parece registrar o olhar que confronta, um olhar que questiona, que épositor, conforme hooks (2016). Neste contexto, esse olhar fixo que encara o espectador é resistente, é um olhar que responde ao racismo que vem do olhar, que para a cineasta é o pior, por ser velado, mas que faz barulho (THAYNÁ, 2018). É um olhar que está entre a guerreira e a rainha, que assumiu o poder de sua imagem e de sua história (Fig. 32). Portanto, recorremos novamente às palavras de bell hooks quando diz: “olhando e olhando para trás, as mulheres negras nos envolvem em um processo pelo qual vemos a nossa história como contramemória, usando-a como uma maneira de conhecer o presente e inventar o futuro” (HOOKS *apud* SILVA, 2016, p.75).

**Figura 32** – Guerreira e Rainha mantém olhar fixo para a câmera/espectador



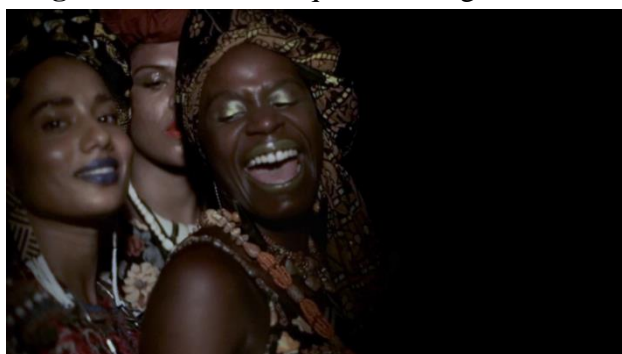
Fonte: Kbela



As mulheres negras personagens, bem como a cineasta Yasmin Thayná olham para trás para entender a rota, resgatar a imagem de suas ancestrais africanas e afro-brasileiras, e assim, construir a sua história, em seu contexto atual, pensando o presente, apoderando-se da imagem para a construção da autoestima, e olhando para frente, para construir um futuro.

Em *Kbela*, as referências foram fundamentais na construção imagética, à exemplo dos clipes da cantora inglesa Laura Mvula, que influenciou fortemente na produção da cena da figura 33, apresentada abaixo. A cineasta precisou também fazer opções estéticas que não estavam previstas no filme e que serviram de fuga para alguns imprevistos que aconteceram na finalização. Uma das atrizes que apareceriam na cena abaixo decidiu não participar mais do *Kbela* enquanto ocorria a montagem, e por isso a cineasta e o montador do filme optaram pela técnica de congelamento da imagem ou *freezer*, para ocultar a atriz da cena.

**Figura 33** - Cena em que a montagem utiliza do *freezer*



Fonte: *Kbela*

Segundo a cineasta, essa cena a faz acessar todas as dificuldades que o filme atravessou para ser realizado. O que também reflete toda articulação que o cinema independente produz para que possam fazer seus filmes. Em meio às dificuldades, é um filme que resistiu em diversos sentidos: desde o motivo que levou a cineasta a fazê-lo, como na produção e também sua distribuição.

Mas, como é que você faz para que ninguém perceba e sem usar qualquer efeito, qualquer tarja que possa apagar alguém, mas é uma pausa que o filme tem, que toda vez que olho pra ele me remete todas essas coisas que ele atravessou. Os roubos, os furtos, tudo. Então ali é um momento de pausar. Vem, pum, *Kbela* e depois vem a dança. E com essa força também, apesar de tudo é um filme que boa parte das pessoas não imagina, assim. Quem de fato não conhece a história do filme e quem já viu o filme, não percebe que é um filme que pode fazer muito sentido para muita gente, mas ele carrega na sua caminhada muita dor, muito empecilho (THAYNÁ, 2018).

O terceiro e último ato de *Kbela* (Fig. 34), encerra-se com uma celebração da reconstrução de suas identidades de mulheres negras, de mulheres negras brasileiras, conscientes de suas histórias enquanto mulher e negra. Essa celebração se dá através do corpo, da dança em ritmos da batida do tambor, instrumento tão simbólico para a cultura e religiões afro-brasileiras. Um momento de libertação, em que abandonam o cativeiro em que o racismo as colocou e se entendem ao olhar para trás e andar para frente (BEATRIZ NASCIMENTO, ORI, 1989).

O plano geral apresenta o cenário de natureza, como um quintal, uma roça, o que nos remete aos momentos em que os negros escravizados dançavam as escondidas na calada da noite as suas danças de origem. Em cena três mulheres negras tocam tambor para outras nove mulheres negras que logo entram em quadro e cumprimentam as percussionistas, trazendo uma lembrança dos terreiros de Candomblé, quando os atabaques são tocados para chamar os filhos de santo para o início do *Xirê* (roda), a diferença é que no Candomblé apenas homens podem tocar tambor, em *Kbela* isso é subvertido. Nesta sequência final é pelo gesto, pelo jeito que dançam e sorriem, através dos movimentos e o ritmo de música africana que elas revelam a sua libertação.

**Figura 34** - Ato final: momento de celebração do tornar-se negra



Fonte: *Kbela*

Yasmin Thayná resgata a ancestralidade na sequência acima pela via corporal, performances em círculos que remetem a danças africanas. Elas interagem entre si, celebram juntas, assistem umas as outras expressarem-se através do corpo com liberdade e alegria. Além dos movimentos africanos, a conexão Brasil-África é apresentada na roda por meio de uma das moças que dança a “dança do passinho” (Fig. 35), estilo de dança que nasce dentro do funk carioca e que vem da cultura negra brasileira.

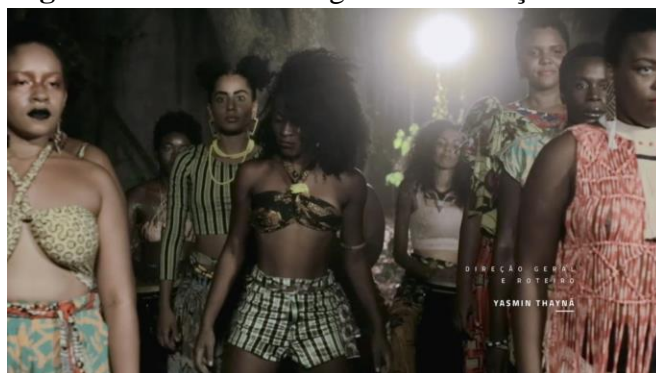
**Figura 35 - A dança do passinho**



Fonte: Kbela

Encerram a narrativa em formação, algumas olham umas para as outras e outras olham para a câmera ou para o espectador, especialmente para as espectadoras negras (Fig. 36). E foi essa comunicação com o espectador que, segundo a cineasta, a ajudou a entender Kbela. Ela conta que a cada exibição seguida de debates pôde compreender coisas que para ela tinham significado, mas ao chegar aos olhos do público outros significados se construíram e ela os acolheu.

**Figura 36 - Mulheres negras em formação**



Fonte: Kbela

Kbela chamou a atenção de espectadores críticos, professores, ativistas, pesquisadores de diversas universidades e principalmente de pesquisadoras negras, pesquisadoras negras espectadoras e também cineastas. Como cineasta e mulher negra, portanto, também espectadora negra, Yasmin Thayná recorre a Jacques Rancière para explicar esse interesse pelo filme, evocando suas ideias a respeito de um “espectador emancipado” para falar sobre as construções de sentido em Kbela:

Esse espectador emancipado, como diz o Rancière, é uma experiência que existe (...) o espectador não é só aquele que vê o filme, mas aquele que

escreve sobre o filme, aquele que leva o filme para a sala de aula, aquele que vai criar peça de teatro (...), o pesquisador. É um filme que foi objeto de várias pesquisas, felizmente por muitos pesquisadores negros. Isso foi muito legal também de perceber esse momento em que a galera está indo para a academia mesmo e (...) daqui a pouco a gente vai poder ser orientado por eles. (...) é um Brasil que às vezes a gente tá achando que tá descendo a ladeira, mas é como lá no Vale Longo, né? Tem alguém indo para trás e alguém indo para a frente. Então é isso, os espectadores do Kbela são pessoas que constituem o filme também junto (THAYNÁ, 2018).

Neste sentido, para a cineasta, o espectador não é submisso, ele também reage, responde ao filme, e sua ação irá se manifestar em diversas atividades como informa acima. Concordamos também com Jacques Rancière que afirma que o espectador “também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si” (RANCIÈRE, 2014, p. 17).

Nesta perspectiva é que essa pesquisa aproximada dos filmes, e do universo pesquisado se conecta com a proposta do procedimento metodológico aplicado para a investigação de Kbela, bem como de *Elekô*, enquanto espectadora/pesquisadora/cineasta negra, assumindo uma relação direta com o tema. Seguindo a sequência estabelecida pelos autores Penafria, Santos e Piccinini (2015), o acesso à obra, ao pensamento da cineasta através das falas de Yasmin Thayná sobre sua obra, podemos compreender a teoria que desenvolveu para seu trabalho.

Kbela se tornou um filme marcante para o cinema negro contemporâneo que está sendo protagonizado pelas mulheres negras e suas câmeras. Com ousadia, percorreu um percurso de resistência, a começar pelo domínio cinematográfico em que foi construído, o modo de produção que o fez possível e a maneira como a comunicação independente fez com que o filme fosse aguardado com ansiedade pelo público, mesmo sendo um curta-metragem. Kbela, como informa sua sinopse, é uma experiência audiovisual sobre ser mulher e tornar-se negra, e tornou-se um marco da resistência da espectralidade de mulheres negras que reagem ao cinema dominante propondo uma nova imagem do que é ser mulher negra no Brasil.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim parece que o muro da representação construída por um olhar colonizado sobre mulheres e o povo negro brasileiro, finalmente sofre tremores com as câmeras que nós cineastas negras estamos apontando como armas de nossa luta por construir narrativas de autorrepresentação, falar (filmar) de nós para nós e para eles.

Narrativas essas com base em afetos que circulam tanto o fazer (técnica) quanto as histórias contadas, recorrendo a histórias próprias e de nossos heróis invisibilizados. Com base na ancestralidade, no entendimento de como os ancestrais africanos lutaram também para preservar a sua história na diáspora, através da cultura e da religião e a partir disso nos entender como povo negro no Brasil hoje e trabalhar com o cinema para a reconstrução dessas identidades invisibilizadas e negada por tanto tempo. Portanto, também na coletividade e experimentação que todo o desafio de fazer cinema de uma forma independente nos propõe.

Em pouco mais de oito anos o cinema negro brasileiro em suas narrativas filmadas principalmente por cineastas, conseguiu questionar e trazer para o centro da narrativa, histórias antes desconhecidas das telas de cinema, amor, imagens mais positivas, a história da escravidão de outros pontos de vistas, dentre outras narrativas. Afinal, o que vem depois? Agora o desafio é a construção de outras novas imagens como coloca a cineasta Yasmin Thayná,

Eu acho que agora o que a gente esta buscando é uma outra imagem, e ai eu acho que a gente já tá também, pelo o que eu to vendo de coisas novas, e de outras pessoas se aventurando, fazendo seus primeiros filmes e tal, é: “beleza, a gente já tá fazendo filme de uma outra imagem, agora a gente já pode trabalhar no sentido de que a gente pode criar outras possibilidades, que não exatamente casem com essa coisa da representatividade, pensar conflitos entre nós, por exemplo, que é uma coisa que a gente não pensa muito. Pensar um vilão negro pra gente é quase um crime (THAYNÁ, 2018).

Yasmin Thayná apresenta o depois com sua fala acima, depois de percorrermos os caminhos de questionar os estereótipos e tornar possíveis outras histórias do negro, especialmente das mulheres negras nas telas, buscamos a humanização dos personagens, que possamos está representados em todos os lugares, sem reducionismos, apenas sendo pessoas com todas as contradições e subjetividades que o ser humano carrega. Para tanto, a luta também perpassa pela consolidação de profissionais negros na indústria cinematográfica brasileira, superando também os dados que ainda apresenta-nos como ausentes como roteiristas e diretores dos filmes de grande bilheteria. É urgente!

O percurso não está concluído, os desafios do Cinema Negro por vias dos curtas-metragens continuam, continuamos caminhando para transcender esse cenário e alcançar os espaços dos longas-metragens e os espaços de exibição aos quais são destinados: os festivais e salas de cinema Brasil a fora.

Consideramos e reconhecemos também a importância dos estudos da imagem a partir da questão histórica, e nesse caso, a partir de um olhar especial para o cinema e a sua participação no processo colonial, esse caminho é uma possibilidade rica de entender todas as questões de luta por autorrepresentação.

Portanto, julgamos importante que os estudos da Teoria do cinema possam passar também por esse processo de entender as problemáticas da representação e a sua história, e o modo como nasceram outros cinemas para além do cinema americano e europeu, incluindo assim em seus estudos os cinemas que nascem em países colonizados como os de África e suas diásporas, nesse sentido concordando com Paulo Menezes (2005), quanto ao poder da ciência, bem como do cinema, de validar algumas verdades em detrimento de outras.

Reforço ainda, com as palavras de Manuela Penafria, Ana Santos e Thiago Piccinini (2015, p. 337), em seus estudos com a Teoria dos Cineastas, de que

A Teoria do Cinema tem estado alheada da reflexão dos cineastas e por isso, propondo a possibilidade e a necessidade do estudo acadêmico sobre cinema se aproximar da reflexão dos cineastas, uma vez que estes também se cruzam com as problemáticas e preocupações da academia e, necessariamente, abrem caminhos para a sua resolução ou discussão.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, R. K. A. O papel do cinema na construção da(s) identidade(s): A representação de Ousmane Sembène do Senegal da década de 60. In: **XI Encontro Nacional de História Oral Memória, Democracia e Justiça**, 2012, Rio de Janeiro. Anais Eletrônicos XI Encontro Nacional de História Oral Memória, Democracia e Justiça. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. v. 1. p. 1-15.
- ANJOS, A. A. C. dos; COLUCCI, M. B. Autorrepresentação e identidade social no cinema brasileiro contemporâneo. In: **Revista Extensão em debate** (UFAL), 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/1169/866> . Acesso em: 14 de novembro de 2016.
- ARAÚJO, J. A. de. A negação do Brasil: Identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira. 01/08/1999 257 f. Doutorado ECA/USP .
- AUMONT, J. As teorias dos cineastas. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- BAMBA, M.; MELEIRO, A. (Orgs.) Filmes de África e da diáspora. Objetos de Discursos. Salvador: EDUFBA. 2012
- BARROS, C. C. B. de. O debate em torno das cotas raciais entre intelectuais e movimentos sociais negros. In: *V Colóquio nacional de educação e questões étnicas*, UNIOESTE, 2016.. Disponível em: <[midas.unioeste.br/sgev/eventos/408/downloadArquivo/17904](http://midas.unioeste.br/sgev/eventos/408/downloadArquivo/17904)> Acesso em: 13 de agosto de 2018
- BEZERRA, J. Nós sujeitos autobiográficos: Uma história de narradores, romancistas e cineastas do Eu. In: **Revista Contracampo/PPGCOM-UFF**, 2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/400/198>> Acesso em: 13 de setembro de 2017.
- BOTELHO, D. M. . Política Afirmativa: empoderamento de jovens e mulheres negras na contemporaneidade brasileira. In: **XXV Simpósio Brasileiro - II Congresso Ibero-americano de Política e Administração da Educação**, 2011, São Paulo. Cadernos ANPAE, 2011. v. 11.
- CÂNDIDO, M. R.; DAFLON, V. T.; JUNIOR, J. F.. Cor e Gênero no cinema comercial brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. 2016. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/bc5c90df-72f3-4c64-94a1-53fe7f8e82f0.pdf> . Acesso em: 26 de maio de 2017.
- CANEVACCI, M. Autorrepresentação: movimentar epistemologias no contexto da cultura digital e da metrópole comunicacional. In: *Revista Novos Olhares – Vol. 4. N.1.* 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/download/102229/102408> . Acesso em: 25 de maio de 2017.
- CARDOSO, C. P. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia González. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36757>> Acesso em: 05 de setembro de 2017

CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: Seminário Internacional sobre Racismo, Xenofobia e Gênero. Durban, África do Sul, em 27 – 28 de agosto 2001. Anais... Publicado em espanhol na revista LOLA. Disponível em <[xa.yimg.com/kq/groups/.../Enegrecer+o+Feminismo+-+Sueli+Carneiro.rtf](http://xa.yimg.com/kq/groups/.../Enegrecer+o+Feminismo+-+Sueli+Carneiro.rtf)> Acesso em: 19 de outubro de 2015

CARVALHO, N. dos S. Cinema e representação racial: O cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP, São Paulo, 2005.

CARVALHO, N. dos S. Esboço para uma História do Negro no Cinema Brasileiro. In Carvalho, Noel e Jéferson De. **Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005

CARVALHO, N. dos S. O Produtor e Cineasta Zózimo Bulbul - O Inventor do Cinema Negro Brasileiro. Revista Crioula (USP), v. 12, p. 1-21, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/57858>>. Acesso em: 22 de novembro de 2016.

CARVALHO e SOBRINO, N. dos S. e G. A. Imagens do Negro em redes audiovisuais no Brasil: Documentários e construções identitárias. In: Cinemas em redes: Tecnologia, estética e política na era digital/ Gilberto Alexandre Sobrino (org). – Campinas, SP: Papirus, 2016.

COLUCCI, M. B. Narrativas de autorrepresentação, educação audiovisual e visibilidade social. In: Anais 7º Simpósio Internacional de Educação e Comunicação. 2016. ISSN: 2179-4901. Disponível em: <<https://eventos.set.edu.br/index.php/simeduc/article/viewFile/3346/1273>> Acesso em: 20 de setembro de 2017.

CORRIGAN, Timothy. **O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas/SP: Papirus, 2015.

COSTA, A. A. A.. Gênero, poder e empoderamento das mulheres. A química das mulheres, Salvador, p. 20 - 21, 08 mar. 2004. Disponível em: <<https://pactoglobalcreapr.files.wordpress.com/2012/02/5-empoderamento-ana-alice.pdf>> Acesso em: 30 de maio de 2017.

DE, J. Dogma Feijoada: O cinema negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. 232p.: il. - (Coleção aplauso. Série cinema Brasil/ Coordenador geral Rubens Ewald Filho).

EUCLIDES, M. S. O Sentido da liberdade para as mulheres negras: uma discussão necessária. In: XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. Salvador, em 07-10 de agosto de 2011. Disponível em: <[http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308360846\\_ARQUIVO\\_artigoconlab.pdf](http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308360846_ARQUIVO_artigoconlab.pdf)>. Acesso em: 19 de outubro de 15

FANON, F. **Peles negras, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. – Salvador: EDUFBA, 2008.



FERREIRA, C. Mulheres negras e (in)visibilidade: Imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009). Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Faculdade de comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação – PPGCOM, Brasília, 2016.

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza. P. . Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: Karla Holanda; Marina Cavalcanti Tedesco. (Org.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. 1ed.Campinas/SP: Papyrus Editora, 2017, v. 1, p. 175-186.

FERREIRA, C. Uma representação de si para o mundo: afetos e subjetividades no documentário performático. *Razón y Palabra*, n.82, março-maio /2013

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREITAS, KÊNIA. O olhar das mulheres negras em filmes. In: **Diretoras Negras no Cinema Brasileiro. Catálogo Caixa Cultural**. Organização Kênia Freitas e Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida. Produção Editorial José de Aguiar e Maria Pessanha. 1ª edição, Rio de Janeiro, 2017. p. 31-39.

GILROY, P. **O Atlântico negro – modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GRAÇA, A.; BAGGIO, E. T.; PENAFRIA, M. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. In: **FAP Revista Científica**. 2015. Disponível em: <<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=330>>. Acesso em: 29 de março de 2017.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes nos debates sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: Ricardo Henriques. (Org.). *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal no. 10.639/03*. 'ed.Brasília: SEDAC/MEC, 2005, v., p. 39-62.

HALL, S. **Da diáspora, Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, S. A identidade cultural na pós-modernidade/Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**/ Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Katryn Woodward. 15. Ed – Petropolis, RJ: Vozes, 2014.

HOOKS, b. Ain't I a Woman. *Black Woman and feminism*. Boston, South End Press. 1981

HOOKS, b. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South and Press. 1992

KILOMBA, G. A máscara. Disponível em: <<http://revista.usp.br/clt>>, p. 171-180, 16 de maio de 2016.

LUGONES, M. Colonialidad y género. In: **Tabula Rasa**. Bogotá- Colombia. No 09: 73-101, 2008.

LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

MANZINI, E. J. A entrevista na pesquisa social. *Didática*, São Paulo, v. 26/27. 1990/1991, p. 149-156.

MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscrição. *Estud. afro-asiát.* [online]. 2001, vol.23, n.1, pp.171-209. ISSN 0101-546X.

MORAES, L. S. DE S. A autorrepresentação das favelas: a criação de mundos possíveis por sujeitos heterotópicos' 01/03/2010 1 f. (Dissertação de Mestrado)

MULVEY, Laura et al. Prazer visual e cinema narrativo. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, p. 437-453, 1983.

NICHOLS, B. Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papirus Editora, 2005. Número 18: maio-out/2012, p. 28-47.

OLIVEIRA, J. P. . 'Kbela' e 'Cinzas': O cinema negro no feminino do 'Dogma Feijoadá' aos dias de hoje. In: *Avança Cinema: Conferência Internacional*, 2016, Avança. *Avança Cinema: International Conference*. Avança: Edições Cine-Clube de Avança, 2016. Disponível em:<[https://www.academia.edu/27618018/\\_Kbela\\_e\\_Cinzas\\_o\\_cinema\\_negro\\_no\\_feminino\\_do\\_Dogma\\_Feijoadá\\_aos\\_dias\\_de\\_hoje](https://www.academia.edu/27618018/_Kbela_e_Cinzas_o_cinema_negro_no_feminino_do_Dogma_Feijoadá_aos_dias_de_hoje)>. Acesso em: 23 de novembro de 2016.

OLIVEIRA, J. P. .Cinema Negro Contemporâneo e Protagonismo Feminino. Catálogo Caixa Cultural. Organização Kênia Freitas e Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida. Produção Editorial José de Aguiar e Maria Pessanha. 1ªedição, Rio de Janeiro, 2017. p. 21-27.

OLIVEIRA, J. P. .Cinegritudo: reflexões sobre a invisibilidade das produções cinematográficas afro-brasileiras e africanas na contemporaneidade. In: **Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO**. 2013.

PARADISO, R. S; GONÇALEZ, N. D.; O tambor como símbolo metonímico da identidade afro-brasileira, na poesia de Oliveira Silveira. 2014. In: **Revista Censurar Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**, v.19, n 2, p. 327-346, jul./dez. 2014 - ISSN 1516-2664.

PENAFRIA, M.; SANTOS, A.; PICCININI, Thiago; Teoria do cinema vs teoria dos cineastas. 2015. Teoria do cinema vs teoria dos cineastas” In: **Atos dos IV Encontro Anual do AIM**, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 329-338. Covilhã: AIM. ISBN 978-989-98215-2-1.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) . 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora wmf Martins Fontes, 2014.

RATTS, Alecsandro (Alex) J. P.. **Eu sou Atlântica**: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / instituto Kuanza, 2007. v. 1. 136p .

RENOV, M. Filmes em primeira pessoa. In: **Silêncios históricos e pessoais**. Caixa Cultural, São Paulo, 2014.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte/MG: Letramento: Justificando, 2017.

RODRIGUES, A. L. M. **Trajetórias Imaginadas**: representações da juventude negra no cinema brasileiro contemporâneo.' UFPB/

RUSSELL, C. Autoetnografía: Viajes del Yo. En: **Revista La Fuga. Santiago**: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011. Disponível em:  
<http://www.lafuga.cl/dossier/interiores/10/> Acesso em: 25 de maio de 2017

SANTOS, J. C. **A quem interessa um cinema negro?** Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores (as) Negros (as) – ABPN, v. 4, p. 98- 106, 2013.

SANTOS, J. C. Representações cinematográficas de mulheres negras. In: VIII Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual 2014. Disponível em:  
[https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2014eixo1\\_22\\_representacoes\\_cinematograficas\\_de\\_mulheres\\_negras.pdf](https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2014eixo1_22_representacoes_cinematograficas_de_mulheres_negras.pdf) . Acesso em: 25 de maio de 2017

SARDENBERG, C. Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista (transcrição revisada da comunicação oral apresentada ao I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO, NEIM/UFBA, Salvador, 2006, ampliado na versão 2009.

SHOAT, E. e STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHOHAT, E. e STAM, R. **Estereótipo, realismo e representação racial**. Imagens: Cinema Cem Anos (5), 1995, p. 70-84.

STAM, R. **Multiculturalismo tropical**: Uma história comparativa da raça e da cultura brasileira. / Robert Stam; tradução de Fernando S. Vugman. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, C. de M. F. da. Mulheres negras e (in)visibilidade: imaginários sobre a intersecção de raça e gênero no cinema brasileiro (1999-2009). Tese (doutorado). UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA). 2016.

SOUZA, E. P. de. Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade. Tese (doutorado). Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Educação. 2013.

SOUZA, E. P. De. Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade'. Tese (doutorado), UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. 2013. 260 f.

SOUZA, E. P. Diretoras negras construindo um cinema de identidades e afeto. In: Diretoras Negras no Cinema Brasileiro. Catálogo Caixa Cultural. Organização Kênia Freitas e Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida. Produção Editorial José de Aguiar e Maria Pessanha. 1ª edição, Rio de Janeiro, 2017. p. 11-17.

SOUZA, N. S. **Torna-se Negro ou As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Editora UFMG, 2010.

TEIXEIRA, F. E. **Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário** – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura contemporânea**. São Paulo. Hucitec, 2015.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.

ZANETTI, Daniela. Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento. E-Compós (Brasília), v. 11, p. 1-16, 2008.

## SITES

A Globeleza está vestida” Disponível em: <  
<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/09/A-%E2%80%98Globeleza%E2%80%99-est%C3%A1-vestida.-O-que-isso-significa-para-a-representatividade-das-mulheres-negras>> Acesso em: 06 de dezembro de 2016.

BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES CAPES. Disponível em:  
<<http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>> Acesso em: 06 de dezembro de 2016.

Dossiê Mulheres Negras: retrato das condições de vida das mulheres negras no Brasil.  
Disponível em:<  
[http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/livro\\_dossie\\_mulheres\\_negras.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/livros/livros/livro_dossie_mulheres_negras.pdf)> Acesso em: 18 de novembro de 2015.

MORAES, E. Entrevista ao Programa Perifeira. Temporada 2014, n °5., Bloco 02. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=ialCP\\_PwufE&t=301s](https://www.youtube.com/watch?v=ialCP_PwufE&t=301s)>. Acesso em: 06 de janeiro de 2016.

GEEMA-IESP-UERJ (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa). “Perfil do Cinema Brasileiro 1995-2016”. 2017. Disponível em:  
<[https://www.academia.edu/32123121/Perfil\\_do\\_Cinema\\_Brasileiro\\_1995-2016\\_.Boletim\\_GEMAA\\_n.1\\_2017?Auto=download](https://www.academia.edu/32123121/Perfil_do_Cinema_Brasileiro_1995-2016_.Boletim_GEMAA_n.1_2017?Auto=download)>. Acesso em: 29 de março de 2017.

Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe Zózimo Bulbul. Centro Afro-Carioca de Cinema. Disponível em:< <http://afrocariocadecinema.org.br/os-encontros/>> Acesso em: 06 de dezembro de 2016.

Instituto de Estudos Sociais e Políticas (IESP – UFRJ). A Cara do cinema nacional. Disponível em: < [www.gemaa.iesp.uerj.br/publicacoes/](http://www.gemaa.iesp.uerj.br/publicacoes/) >. Acesso em: 17 de julho de 2015.

Lei de N. 3353 a Lei Aurea de 1888. Disponível em: < <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/66274.html> > Acesso em: 17 de julho de 2015.

Ministério da Cultura. Edital curta-afirmativo 2013. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/noticias-sav/-/asset\\_publisher/QRV5ftQkjXuV/content/edital-de-apoio-para-curta-metragem-%E2%80%93-curta-afirmativo/10889](http://www.cultura.gov.br/noticias-sav/-/asset_publisher/QRV5ftQkjXuV/content/edital-de-apoio-para-curta-metragem-%E2%80%93-curta-afirmativo/10889) >. Acesso em: 06 de dezembro de 2016.

Ministério da Cultura. Edital curta-afirmativo 2014. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/edital-curta-afirmativo-2014-recebe-inscri-es-de-projetos> > Acesso em: 06 de dezembro de 2016.

Ministério da Cultura. Edital longa-afirmativo 2016. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/inscricoes-abertas/-/asset\\_publisher/kQxYTMokF1Jk/content/edital-longa-bo-afirmativo-sav/10883](http://www.cultura.gov.br/inscricoes-abertas/-/asset_publisher/kQxYTMokF1Jk/content/edital-longa-bo-afirmativo-sav/10883) >. Acesso em: 06 de dezembro de 2016.

Mulheres Negras No Audiovisual Brasileiro. Disponível em: < <http://mulheresnegrasavbr.com/funcoes/direcao.html> > Acesso em: 12 de dezembro de 2016

RICCO, S. Grupo de mulheres usa arte como instrumento de preservação da cultura negra. Reportér Brasil. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2TIMBG4iEdw&t=23s> >. Acesso em: 20 de maio de 2017.

SAID, E. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=W5R2uOoj9K8> > . Acesso em: 06 de outubro de 2017.

Sagrado Feminino em A consciência do Sagrado Feminino por Mariella Faur . Disponível em <<http://www.teiadethea.org/?q=node%2F92> > Acesso em: 20 de maio de 2017.

Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres (SPM). Distribuição percentual da população feminina por cor/raça Brasil e Grandes Regiões, 2011. Disponível em: <<http://www.spm.gov.br/assuntos/diversidade-das-mulheres/negras/dados> >. Acesso em: 23 de novembro de 2016.

Oba líder da sociedade *Elekô* comanda todas as mulheres guerreiras: <<https://www.geledes.org.br/oba-lider-da-sociedade-eleko-comanda-todas-as-mulheres-guerreiras/> > Acesso em: 20 de maio de 2017.

THAYNÁ, Y. Yasmin Thayná – Diálogos Ausentes (2016). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1SBD6P3sDdA&t=47s> > . Acesso em: 06 de maio de 2017.

THAYNÁ, Y. Curta! Com: Yasmin Thayná, diretora de "KBELA". 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=sk1FEb-p81o&t=2s> > . Acesso em: 06 de maio de 2017.

THAYNÁ, Y. Cinema para celebrar a negritude. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kNKbRyl20Rw&t=4s>> . Acesso em: 06 de maio de 2017.

THAYNÁ, Y. TV PUC-Rio: #KBELA. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KdiTJnQerj4>> . Acesso em: 06 de maio de 2017.

VIDAL, L.; CÂNDIDO, E. Entrevista com as Mulheres de Pedra • 72HORAS RIO Festival de Filmes 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Se6P5qe76Lw&t=109s>> . Acesso em: 20 de maio de 2017.

## FILMOGRAFIA

ELEKÔ. Direção: Coletivo Mulheres de Pedra. Rio de Janeiro. 2015. 06min.

KBELA. Direção: Yasmin Thayná. Rio de Janeiro. 2015. 21min.

CAIXA D'ÁGUA, QUILOMBO É ESSE?. Direção: Everlane Moraes. Aracaju-SE, 2012. (15min.), son., color.

ALMA NO OLHO. Direção: Zózimo Bulbul. Rio de Janeiro, 1974. (11min.), son., color.

AMOR MALDITO. Direção: Adélia Sampaio. Rio de Janeiro. 1984. (1h 15min.), son., color.

DAS RAÍZES ÀS PONTAS. Direção: Flora Egécia. Brasília-DF. 2015. (20min.)

GANGA ZUMBA. Direção: Cacá Diegues. (1h40min)

ORÍ. Direção: Raquel Gerber. 1989. (91min)

FÉ MENINA (1 episódio). Direção: Mulheres de Pedra. Rio de Janeiro. 2017.

BATALHAS. Direção: Yasmin Thayná. Rio de Janeiro. 2016. (25min).

## MÚSICA

RAINHA. Composição e interprete: Céu. 2005.

# APÊNDICES

## QUESTIONÁRIO DAS ENTREVISTAS COM AS CINEASTAS

### MULHERES DE PEDRA (*ELEKÔ*)

1. De que forma vocês como cineastas entendem o cinema?
2. Como vocês caracterizariam a sua obra e como compreendem o seu processo criativo?
3. Quais são suas referências no cinema e em outras artes?
4. Como vocês e a equipe se relacionaram no processo criativo do filme e durante a produção?
5. Como vocês consideram os espectadores em sua criação? E quem são esses espectadores?
6. Que conceitos cinematográficos vocês carregam?
7. Quantas mulheres do coletivo participam do filme atuando e por trás das câmeras?
8. A narrativa é ligada a ancestralidade de mulheres africanas, certo? Comente um pouco sobre a escolha do tema.
9. Comentem um pouco sobre a escolha do cenário do Cais do Valongo onde foi filmado o *Elekô*. Qual a importância de filmar naquele espaço para a narrativa do *Elekô*?
10. Como se deu a ideia de criar essa narrativa? Foi escrita por várias mãos?
11. Quais as funções das integrantes do coletivo Mulheres de Pedra no filme?
12. Vocês fazem uma referência a orixá Oba no filme. Gostaria que comentassem a relação da história da orixá com o coletivo Mulheres de Pedra. O significado dela para o coletivo e para a narrativa.
13. Qual foi o meio de produção do filme, houve algum tipo de financiamento? Qual? Ou foi de maneira independente e como fizeram?
14. O filme se trata de uma narrativa bem experimental. Como foi o processo de criação na pré-produção, produção e pós-produção?
15. Qual a importância desse filme ter nascido dentro dessa coletividade?
16. Quantos e quais prêmios já ganhou o filme?
17. Os filmes *Elekô* e o *Kbela* possuem em comum a temática da mulher negra e sua ancestralidade. Houve participação da equipe do *Elekô* no *Kbela*? De que forma?
18. Após o *Elekô* vocês desenvolveram outras produções. Quais foram? Essas produções giram em torno das temáticas levantadas pelo *Elekô* ou questões que se relacionam com a temática do filme?



**YASMIN THAYNÁ (KBELA)**

1. De que forma você como cineasta entende o cinema?
2. Como você caracterizaria a sua obra e como compreende o seu processo criativo?
3. Quais são suas referências no cinema e em outras artes?
4. Como você e sua equipe se relacionou no processo criativo do filme e durante a produção?
5. Como você considera os espectadores em sua criação? E quem são esses espectadores?
6. Que conceitos cinematográficos você carrega?
7. Por que um filme de narrativa experimental?
8. Qual foi o meio de financiamento do filme? Você tentou algum financiamento via edital público?
9. Em quais condições de produção o filme foi realizado?
10. O filme vem de uma adaptação do seu conto MC Kbela, como surge a ideia de transformar em roteiro para cinema?
11. A construção do roteiro se deu por várias mãos ou apenas pela diretora/roteirista?
12. É um filme de ancestralidade, um filme sobre ser mulher negra. Como esse tema reverberou entre as participantes e a equipe do filme durante a produção?
13. O filme se trata de uma narrativa bem experimental. Como foi o processo de criação na pré-produção, produção e pós-produção?
14. O filme nasce de um processo de coletividade? Como? Qual a importância desse filme ter nascido dentro de um processo de coletividade?
15. Quais os principais festivais onde o filme circulou e prêmios que o Kbela recebeu desde sua estreia?
16. Diante dos modos de financiamento que a produção encontrou para realizar o filme, como você avalia o cenário cinematográfico para as mulheres negras no Brasil?
17. Após o Kbela você desenvolveu outras produções. Quais foram? Essas produções giram em torno das temáticas levantadas pelo Kbela ou questões que se relacionam com a temática do filme?

# ANEXOS

## FICHA TÉCNICA

**Filme:** *Elekô* (Coletivo Mulheres de Pedra, 2015)

**Gênero:** Experimental

**Tempo de Duração:** 7min

**Ano de Lançamento** (Brasil): 2015

**Direção:** Daí Ramos; Simone Ricco; Leila Neto; Monique Rocco; Ana Magalhães; Dani Gomes; Fernanda Torres Lima; Adriana Bassi; Ana Rovati; Amanda Palma; Roberta Costa; Erika Candido; Gaya Rachel; Livia Vidal

**Pesquisa e locação:** Fernanda Torres Lima

**Concepção Artística:** Livia Vidal e Leila Neto

**Produção:** Erika Candido; Monique Rocco; Roberta Costa

**Direção de fotografia:** Ana Rovati

**Direção de Arte:** Gaya Rachel

**Edição:** Amanda Palma e Adriana Bassi

**Som direto e mixagem:** Raquel Lazaro

**Câmera:** Ana Rovati e Marília Barillo

**Trilha sonora original:** Ana Magalhães

**Percussão e voz:** Ana Magalhães; Daí Ramos ; Roberta Costa; Dani Gomes

**Figurino:** Andrea Villas boas

**Preparação Corporal:** Dani Gomes

**Abertura e logo:** Ana Almeida

**Still/Making of:** Nati Sponge

**Alimentação:** Carol Alves; Leila Neto; Ana Magalhães; Renata Souza ; Livia Vidal; Dani Gomes; Gaya Rachel ; Roberta Costa

## FICHA TÉCNICA

**Filme:** Kbela (Yasmin Thainá, 2015)

**Gênero:** Experimental

**Tempo de Duração:** 21 min

**Ano de Lançamento** (Brasil): 2015

**Direção e roteiro:** Yasmin Thainá

**Elenco:** Ana Beatriz Silva; Ana Magalhães; Monique Rocco; Isabel Zua ; Dai Ramos Dandara Raimundo; Livia Laso; Sara Hana; Tais de Amorim; Carla Cris Campos; Maria; Clara Araújo; Tais Espirito Santo; Thamyres Capela

**Direção de produção:** Erika Cândido e Monique Rocco

**Colaboração em pesquisa de roteiro:** Erica Magni

**Direção de fotografia:** Felipe Drehmer

**Montagem:** Rafael Todeschini

**Direção de Arte:** Ana Almeida

**Direção Musical:** Ana Beatriz Silva; Ana Magalhães; Monica Ávila; Thomas Harres

**Direção de comunicação:** Silvana Bahia; Bruno F. Duarte

**Figurino:** Marcela Domingos e Vinicius Couto

**Maquiagem:** Camila de Alexandre

**Som direto:** Tiago Emanuel

**Fotografia Still:** Alile Dara Onawale

**Produção de arte:** Bia Pimenta

**Assessoria jurídica:** Ana Luiza Campos e Ericka Gavinho

**Produção:** Douglas Bolzan

**Assistente de direção e continuidade:** Letícia Santiago

**Direção corporal:** Isabel Zua

**Projeto gráfico:** Ana Almeida

**Designer assistente:** Mariana Solis

**Assistente de figurino:** Marcia Lima